TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang V Heft 1

Elisabeth Brock-Sulzer *Molière und die Farce*
Julius Rütsch *Die Gestalt des Helden im französischen Barockdrama*
Emil Staiger *Mörike: Das verlassene Mägdlein*
Edith Landmann *Interpretation eines Gedichtes Ursprünge von Stefan George*
Werner Milch *Deutsche Barocklyrik und «Metaphysical Poetry» in England*
Emil Staiger *Wolfgang Kaiser: Kleine deutsche Versschule*
Cesare Cases *Chronik*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Jahrgang V Heft 1

Seite	1	*Molière und die Farce*	Elisabeth Brock-Sulzer
„	31	*Die Gestalt des Helden im französischen Barockdrama*	Julius Rütsch
„	44	*Mörike: Das verlassene Mägdlein*	Emil Staiger
„	54	*Interpretation eines Gedichtes Ursprünge von Stefan George*	Edith Landmann
„	65	*Deutsche Barocklyrik und «Metaphysical Poetry» in England*	Werner Milch
„	74	*Wolfgang Kayser: Kleine deutsche Versschule*	Emil Staiger
„	77	*Chronik*	Cesare Cases

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Edith Landmann, Basel; Werner Milch, Universität Marburg; Julius Rütsch, Zofingen; Emil Staiger, Universität Zürich; Cesare Cases, Milano.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTS VERLAG ZÜRICH

MOLIERE UND DIE FARCE

Von Elisabeth Brock-Sulzer.

Wie Lafontaine wird Molière zu den Aussenseitern unter den französischen Klassikern gerechnet. Wenn beide sich auch im Mittelpunkt ihrer Kunst zu klassischen Gesetzen bekannt haben, so sind sie doch scheinbar und wirklich von diesen Gesetzen weniger gebunden als ein Racine, ein Corneille — um nur die Grössten zu nennen. Sie entschlüpfen der strengen Regel durch die Wahl ihrer literarischen Formen, sie weigern sich, die Verbindung mit der französischen Vergangenheit, Mittelalter und Renaissance, bewusst abzuschneiden (unbewusst haben es auch die strengsten Jünger der Antike nicht getan, und nicht tun können, wollten sie sich nicht um ihre künstlerische Fruchtbarkeit bringen). Molière und Lafontaine bleiben den volkstümlichen Sprach- und Kunstformen bewusst und offen verpflichtet, der Provinz, dem unteren Volk — auch dies aus den Forderungen ihrer Stoffe und literarischen Formen heraus, aber darüber hinaus ganz unverkennbar aus innerstem Wesen und Temperament. Solche Feststellungen dürften freilich nicht dazu verführen, sie allzu nahe an die Libertins und poetae minores, an die vom klassischen Gesetz unterdrückten Dichter heranzurücken, die mehr unterirdisch die spielerische Willkür des 16. Jahrhunderts ins 18. hinübergerettet haben. Lafontaine und Molière sind trotz jener eben genannten Freiheiten wesenhaft klassisch und w o l l t e n es sein, soweit es ihr Genius ihnen erlaubte. Und sie wären nicht Künstler dieses Ranges gewesen, wenn sie nicht unbeirrbar gewusst hätten, w i e weit es ihnen ihr Genius erlaubte.

Für Lafontaine zeigte sich die strenge Kritik seiner Zeit verhältnismässig milde. Einwände wurden — übrigens verständlicherweise — mehr gegen die s i t t l i c h e Haltung seiner *Contes* laut. Molière gegenüber aber wollten und wollen auch die Einwände ä s t h e t i s c h e r Art nicht verstummen. Zwar hat Boileau, der Wortführer der klassischen Kritik, der

unbestechliche Mentor der grössten Geister des Jahrhunderts, Molière schlechthin als den besten Schriftsteller seiner Zeit bezeichnet, er hat fassungslos gestanden vor der Leichtigkeit seiner Reimkunst, aber er hat ihm seine Liebe zur Farce nicht verziehen.[1] Er hatte so sehr begriffen, welches Wunder von Komödie der *Misanthrope* ist, dass er nicht mehr unter solche Vollkommenheit hinabsteigen wollte und es sich verbat, über Scapins Sack lachen zu müssen. Die Farce Molière's erschien ihm nach dem *Misanthrope* als Sündenfall. Und diese Auffassung ist seither nicht mehr ausgestorben. Lanson in seinem 1901 erschienenen Aufsatz *Molière et la Farce*[2] erzählt, wie kalt das sogenannte gute Publikum zu seiner Zeit den *Fourberies de Scapin* gegenübergestanden habe. «Décidément, ce Molière est bon pour la foire!»

Aber gerade dieser Aufsatz Lanson's bezweckte nichts anderes als die Rehabilitation von Molière's Farce, eine Einstellung, die sich seither mehr und mehr durchsetzt, nicht nur bei den Literarhistorikern, sondern — was wichtiger ist — beim grossen Publikum und bei den Schauspielern. Die schöpferischen Regisseure Frankreichs in den letzten Dezennien, ein Copeau, ein Jouvet etwa, holten selbst in den klassischen Komödien des Dichters das Farcenelement rein und offenbar mit ebensoviel gutem Gewissen wie Spielfreude heraus. Ja, bei Jouvet in seiner denkwürdigen, wenn auch anfechtbaren Inszenierung der *Ecole des Femmes*, trat die Gefahr klar zutage, dass die Farce gegenüber der Komödie sich in den Vordergrund dränge — Beweis dafür, dass die literarischen und sogar avantgardistischen Kreise Frankreichs eine der klassischen Kritik entgegengesetzte Haltung einzunehmen begannen und dem Farcendichter Molière wenn nicht den höchsten, so doch hohen Rang einräumten.

Wer sich je mit Molière etwas bewusster abgegeben hat, wer schon etwa über das Aufführungsprinzip einer Molière-Komödie nachgedacht hat, wer vor allem sich die Mühe genommen hat, sein Werk als Ganzes und in seiner zeitlichen Abfolge auf sich wirken zu lassen, der wird zum Ergebnis

---

[1] *Satire II, Art poétique II, Bolaeana* pg. 50, 79, 150.

[2] Revue de Paris 1901, pg. 129 ss.

kommen, dass die Farce die eigentliche Schlüsselstellung von Molière's Kunst ist. An ihr lesen wir seine Entwicklung ab [1], an ihr sein künstlerisches Wesen, an ihr den Grad seiner Klassizität. Dabei diene hier, der Einfachheit halber, der Ausdruck Farce für alle Spielarten nicht psychologisch charakterisierender Komik, seien sie nun herzuleiten aus der eigentlichen französischen Farce des Mittelalters, aus der italienischen Commedia dell'arte oder der Commedia sostenuta, aus Plautus oder Terenz, oder gar aus dem spanischen Lustspiel. Alle diese Formen, so reizvoll ihre Verschiedenheiten auch sind, treffen sich in dem, was bei unserer Fragestellung das Ausschlaggebende ist: in der vorindividualistischen Typisierung der Figuren und in ihrer Situationskomik, die ja alle Elemente des Dramas, Handlung, Gestus, Sprache, ergreifen kann.

Soweit man dichten l e r n e n kann, hat es Molière an dieser Farce getan. Hier hat er seine Technik erworben. Als er von seiner über ein Jahrzehnt dauernden Gastspielreise durch die Provinz heimkehrte, brachte er einen ganzen Koffer voll Handlungsentwürfe mit, aus dem er in der Folge immer wieder schöpfte. Und um Ludwig XIV. zu zeigen, was seine Truppe wirklich könne, bat er, nach dem *Nicomède* von Corneille, der ihm zur Not freundlichen Beifall eingetragen hatte, noch eines seiner «divertissements», den *Docteur amoureux* [2] — den wir nicht mehr besitzen — spielen zu dürfen. Mit diesem «divertissement», einem Stück, wie man es früher «farce» genannt hätte und das man später wieder so nennen sollte, als das Genre von Molière in Paris zu neuen Ehren gebracht worden war, mit diesem Stück errang sich der Dichter die Sympathie des so anspruchsvollen Publikums der Hauptstadt.

Dabei hätte Molière dem König damals schon weit wichtigere Stücke vorspielen können; er hatte bereits den *Etourdi* und den *Dépit amoureux* geschrieben. Er tat es nicht, er wählte eine offenbar eindeutige, völlig anspruchslose Farce.

---

[1] Cf. H. Heiss, *Molières Entwicklung* in *Idealistische Neuphilologie*, Festschr. Vossler 1922, pg. 207 ss.

[2] Über dieses Stück cf. *Oeuvres de Molière*, I. pg. 3 ss. (GEF) u. Bolaeana pg. 31.

Ein Ding an sich. Das sind *Etourdi* und *Dépit amoureux* nicht. Sie sind Stationen auf Molière's künstlerischem Weg, wichtige, reizvolle Stationen, Kreuzwege, wo die Entscheidung zögert, wo vielerlei möglich scheint, wo sich Neues anbahnt.

Der *Etourdi* ist als Thema mit Variationen gebaut: die eine Szene, dass ein unschuldiger junger Herr sich seines listigen Dieners bedient, um zu seiner Liebsten zu kommen, und gerade durch seine Unschuld diese List immer wieder zunichte macht, diese eine Szene wird in steter Steigerung gleich zehnmal abgewandelt, bis dann die Lösung ganz von aussen kommt, List wie Unschuld gleich entbehrlich machend. Die italienische Vorlage des Dichters, der *Inavvertito* des Beltrame, nahm hier noch einmal eine lustige Wendung: vor seinem unbezweifelbaren Glück zweifelt der junge Liebhaber, durch seine Misserfolge endlich gewitzigt — aber nun kommt er mit seinem Witz ebenso zur Unzeit wie vorher mit seiner Einfalt. Molière hat diesen Einfall beiseite gelassen. Es ist, als wollte er hier nur gerade die Tragkraft einer komischen Situation erproben, als wollte er die Vielfalt der Einförmigkeit entdecken — ein Bestreben, das wir an ihm immer wieder aufzeigen könnten und dem im psychologischen Bereich die manische Struktur seiner komischen Hauptgestalten entspricht. Es ist, als wollte der Dichter damit dartun, dass ein menschlicher Vorfall, der derart vervielfältigt werden kann, in sich un-endlich ist und dass es ihn Lügen strafen hiesse, wollte man ihn zu abgeschlossener Handlung oder auch nur zu komischer Umkehr (wie bei Beltrame) zwingen.

Auch der *Dépit amoureux* ist in diesem Sinn ein Versuch, eine Etüde. Wir beschränken uns hier auf die Kernszenen des Liebesstreits, die ja — ein schlechtes Zeichen für das Werk als Ganzes — herausgelöst werden können und so auf der Bühne die bezauberndste Wirkung tun. Hier übt sich Molière im Spiel auf zwei Klaviaturen, der gehobenen, preziös-pathetischen Sprache der gebildeten Liebhaber (nebenbei gesagt: wieviel verdankt doch Molière den Preziösen!) und der populär-derben, burlesk übertriebenen Sprache der Dienstboten. Zweimal das selbe Thema in gegensätzlichem Stil, streng parallelisiert in einer für den flüchtigsten Blick übersehbaren

Architektur, deren einzelne Bauelemente in ihrer Freiheit des Widerspruchs gegeneinander ankämpfen, um doch absolut gebunden zu bleiben. Ist im *Etourdi* vorwiegend ein Handlungselement das Thema, so hier im *Dépit* ein Sprachelement.

Und dann schreibt Molière die *Précieuses rédicules,* sein erstes Zeitstück, in dem neben zeitgenössischer Satire auch zum erstenmal eine Figur der mittelalterlichen Farce, Gorgibus, auftritt — ein durch und durch französisches Werk. *Etourdi* und *Dépit amoureux* waren in Versen und fünf Akten nach klassischer Vorschrift gebaut, die *Précieuses* sind ein Prosastück in einem Akt. Man braucht es nicht einmal neben Molière's anderes Stück gegen die Preziösen zu halten, neben die *Femmes savantes* aus seiner letzten Zeit, um zu erkennen, wie wenig dieses Frühwerk den Namen Comédie verdient. Was zu dieser Bezeichnung etwa verführen könnte, die weitgehende Lösung von der Namengebung der Stegreifkomödie, das Zivilisationsthema, kommt in gar keiner Weise auf gegen die Schwankelemente des Stücks. Um aber seine formale Bedeutung zu ermessen, stellen wir es mit Vorteil neben den *Cocu imaginaire,* den Molière nach ihm verfasst hat.

Noch einmal versucht er sich hier in einer einaktigen Form, diesmal aber in Versen. Dabei ist dieser neue Schwank trotz der gebundenen Form sehr viel kruder und eindeutiger in der Sprache als die scheinbar so freien *Précieuses* — und es kommt uns der Verdacht, dass wir vermutlich nicht sagen dürften, trotz seines Verses, sondern wegen seines Verses. Wieder versucht hier Molière den Gegensatz zwischen zwei Sprachelementen dramatisch wirksam zu machen, das Experiment des *Dépit amoureux* trägt seine Frucht (wobei wir natürlich nicht vergessen, dass dieser Gegensatz keineswegs Molière's Entdeckung war, wie wir überhaupt hier von der Einfluss- und Quellenfrage völlig absehen). Nicht nur, dass gebildetes und volkstümliches Sprechen und Denken gegeneinander abgesetzt wird, die Gegensatztechnik findet sich infolge der Versifizierung der Volkssprache auch innerhalb der einzelnen Redeteile — man möchte beinahe von einer innersprachlichen Situationskomik sprechen, von dem situations-

komischen Zusammenprall zwischen stilisiertem Vers und freiester Sprache.

Nach dem *Cocu imaginaire*, der auf so lebenstrotzende Art die verschiedensten Aspekte von Molière's Kunst vereinigt: sein Hauptthema, die Eifersucht, seine volkstümliche, gleichsam sichtbare Sprache, sein Stil- und Bändigungsbedürfnis, italienische und französisch-mittelalterliche Einflüsse — nach diesem Werk, das zu des Dichters Lebzeiten neben den *Fâcheux* die höchste Aufführungsziffer erreichte, setzte Molière mit seinem *Don Garcie de Navarre* eine plötzliche Cäsur. Vielleicht unter dem Drängen Madeleine Béjart's, die sich nur in heroischen Rollen ganz darstellen konnte, versuchte er sich im heroischen Genre, im spanischen Ton statt in der italienischen Gestenfreudigkeit und der französischen Redelust. *Don Garcie* war vor dem Publikum ein Versager; einen Irrweg nennen ihn die meisten Kritiker. Wenige Werke führen aber tiefer in Molière's Weg hinein, als es gerade dieser Umweg tut. Wer weiss, ob wir den *Misanthrope* besässen ohne den *Don Garcie!* Molière musste die ihn faszinierende Leidenschaft der Eifersucht einmal aus ernster Sicht heraus gestalten, um sie dann später in jenem unvergleichlich spielenden Zwielicht von Würde und Lächerlichkeit vor uns erstehen zu lassen. Er musste sich einmal den Luxus der starken moralisch-pädagogischen Akzente geleistet haben, um frei zu werden für die gewichtslose Andeutung. Er musste es auch erlebt haben, wie schnell ihn der Ernst in die Nähe Corneille's trieb — denn das ist das Seltsame: Corneille gleicht er hier, nicht Racine, der ihm soviel näher zu stehen scheint; was bei Corneille natürliche Gewaltsamkeit und Willenshaftigkeit ist, das ist bei Molière gewaltsam und willenshaft, weil es g e g e n des Dichters Natur geht. Von letzter Bedeutsamkeit ist auch, dass Molière glaubt, eine Tragödie (oder wenigstens tragicomédie) aus m o r a l i s c h e n Kategorien heraus schreiben zu können; nennt doch schon ganz zu Anfang des Werks die Wortführerin des Dichters, die lieblich vernünftige Done Elvire, Don Garcies Eifersucht «feige». Konnte aber je eine feige Leidenschaft tragisch werden? Doch dies nur nebenbei, wichtig würde diese Frage erst bei der Betrachtung der Psychologie von Molière's Werk.

Wie auch sein absoluter Wert sei, *Don Garcie* wirkte im Werk Molière's als eine Art Fixationsabszess. Es kann kein Zufall sein, dass der Dichter erst jetzt, nach einem Versuch auch im ernsten Genre, frei wurde für seine erste wirkliche Komödie, die *Ecole des Maris*. Drei Akte in Versen, die zum ersten Mal jenes unverkennbare Präludium anstimmen, das Molière selber als für sich so typisch empfunden hat: [1] ein weltweiser, höflicher Bruder und ein unvernünftiger, rüpelhafter Bruder unterhalten sich über ihre Weltanschauung, und wir finden mit einem Schlag zwei für ihn neue Dinge: Individuen und Ideen. Das ist ein völlig neuer Ton, es ist die Welt der Moralisten, die sich auftut, die Welt des Gesprächstheaters. Die weltanschauliche Auseinandersetzung erstreckt sich über die ersten vier Szenen, wird aber geschickt aufgelockert durch das Dazwischentreten der beiden Mädchen, an denen die Brüder ihre Anschauungen in die pädagogische Tat umgesetzt haben. Typisch ist es nun, dass es ein reiner Farceneffekt ist, der die Auflockerung bewirkt: die die Mädchen begleitende freche und vernünftige Magd schilt über den tyrannischen Sganarelle und prallt unvermutet mit ihm zusammen, der ideelle Zusammenprall wird umwegslos in den körperlichen übersetzt. Und nun ergibt sich — ebenfalls zum ersten Mal — das Zusammenrinnen der zur Situationskomik begabtesten Figur, des Dienstmädchens, mit der klaren, volkstümlich eindeutigen Vernunft. Der weise, von Zivilisiertheit und Alter etwas blasse Ariste erhält Zuzug vom Volk und von der Jugend her. Doch ebbt das Gespräch wieder zurück in den Dialog zwischen den beiden Männern bis zum Auftritt des jungen Liebhabers und seines Dieners. Wieder wendet Molière die Technik des Farcenstosses an, der naturgemäss den ersten an Wucht übertreffen muss: statt des körperlichen Zusammenpralls erleben wir jetzt eine Szene der verhinderten Begrüssung, Sganarelle hört Valère wohl sprechen, meint aber, die Ohren läuteten ihm, und wie er den Ankömmling bemerkt, erscheint er ihm gleich doppelt durch den begleitenden Diener. So finden wir diesen Akt, der das differenzierte, nur dem Hellhörigen dramatische Ge-

---

[1] Siehe die Anspielung in *Misanthrope*, I 1.

spräch ausgiebig verwendet, von reinen Farcenmitteln theatralisch gestützt. Der zweite Akt ist ganz um Isabelle zentriert. Das Mädchen bringt es mit diabolischer Unschuld fertig, den eifersüchtigen Sganarelle selbst zum Postillon d'amour zu machen. Dabei setzt nun eine Gegenbewegung ein in der Zeichnung Sganarelles: er wird menschlicher, lernt es, sich in einen Anderen hineinzudenken, und in der endlich bewirkten Zusammenkunft von Valère und Isabelle zeigt er sich sogar verlegen über die gespielte Unhöflichkeit Isabelles, die doch kaum harscher ist als seine echte des ersten Aktes. Der zweite Akt gipfelt in einem knalligen Farceneffekt: Isabelle umarmt Sganarelle, damit er nicht sehe, wie sie hinter seinem Rücken Valère die Hand zum Kusse reicht. Der letzte Akt ist als Pendant zum ersten geformt: Sganarelle verfällt wieder seiner hämischen Schadenfreude dem Bruder gegenüber und arbeitet dadurch Isabelles List in die Hände. Aber hier ist nun alles schnelle Handlung, es bedarf nicht mehr der farcenhaften Schocks, die Intrige ist so gespannt, dass die Lösung pfeilgleich ins Ziel schiesst. Molière hat selten ein so homogen gebautes Stück geschrieben. Er kommt hier ohne künstlichen Schluss aus, er kommt überhaupt fast ohne Unwahrscheinlichkeiten aus, er lässt seine Personen in schönem Gleichgewicht von Typus und Charakter über die Bühne gehen.

Um so grossartiger ist es nun zu sehen, wie Molière das Thema schon anderthalb Jahre später neu aufgreift und der *Ecole des Maris* eine *Ecole des Femmes* an die Seite stellt. Aus drei Akten werden fünf, der Vers bleibt — Zeichen, dass es Molière um eine gewisse literarische Erhöhung des Stoffes geht. Aber sehen wir die Personen an: Aus Sganarelle (man beachte den typischen Farcennamen) wird Arnolphe, der sich nur noch M. de la Souche nennen lassen will (auf welchem Faktum die ganze Intrige künstlich genug balanciert). Aus der problemlos listigen Isabelle wird Agnès, die ihre List mit Trauer ihrer Unschuld abringt. Aus dem Bruder Ariste wird der Freund Chrysalde, während die Figur des zweiten Mädchens ganz verschwindet und auch die resolute Soubrette Lisette dem einzigen und einzigartigen Mädchen Agnès keine Konkurrenz mehr macht. Denn nun steht statt

ihrer ein ergötzlich stupides, rein possenhaftes Bedientenpaar auf der Bühne, und dazu kommen noch zwei verschollene Väter, um den Handlungsknoten zu lösen. Gleich bleibt sich nur der junge Liebhaber, der in beiden Werken ebenso entschlossen zur Liebe wie zur Tugend ist.

Wir sehen schon aus diesen ersten Gegebenheiten, dass die Neubearbeitung trotz ihrer literarischen Erhöhung auf einen Fünfakter das Gleichgewicht der ersten Fassung zerstört. Auf der einen Seite wird die Typisierung fast ganz aufgegeben, Arnolphe ist die komplexere, individuellere Gestalt als Sganarelle, Agnès ist vielleicht die schwebendste Mädchenfigur Molière's, und man hat darauf hinweisen können, dass sie als einzige in dem ganzen Werk des Dichters eine innere Entwicklung durchmacht.[1] Auf der andern Seite aber drängen die Requisiten der Farce mit praller Macht heran. Es ist wieder wie im *Cocu imaginaire:* Verfeinerung auf der einen Seite, Vergröberung auf der anderen — wobei diese Bezeichnungen wenigstens vorläufig von jedem Wertakzent befreit sein müssen —, nur ist das Verhältnis von Aktion und Reaktion wahrscheinlich hier umgekehrt. Es genügte, Isabelles und Agnès' Brief aus den beiden Stücken zu vergleichen, um den Unterschied an geistiger Spannung ganz zu ermessen. Richtiger als Agnès hat die Unschuld nie gesprochen, ja, man dächte beinahe, wahre Unschuld sei erst, was auch so richtig sprechen könne, was auch den Sündenfall des Wortes aufhebe. Aber — Isabelle lässt ihren so viel weniger unschuldigen Brief in einer goldenen Dose überbringen, Agnès wirft ihn, um einen groben Stein gebunden, dem Liebhaber nach. Und wenn das philosophische Eingangsgespräch in der *Ecole des Maris* nur von jenem augenblickslangen Zusammenprall zwischen Sganarelle und Lisette unterbrochen werden musste, so bedarf das ganz ähnliche Eingangsgespräch der *Ecole des Femmes* des Gegengewichts einer vollen Schwankszene zwischen Arnolphe und seinem blöd-sturen Dienerpaar. Eine ähnliche Spannungsweite tut sich auf in der Szene, wo Agnès ohne jedes Schuldbewusst-

---

[1] C. S. Gutkind, *Molière und das komische Drama,* Halle 1928, pg. 175. R. Fernandez sieht eine solche auch in Alceste, *La Vie de Molière,* Paris 1929, pg. 186 ss.

sein ihr Rendezvous mit Horace erzählt (II, 6). Die Szene ist im reinsten Komödienton gehalten, bis dann die berühmte und oft angefeindete Stelle folgt, wo der Satz «Il m'a pris le ruban que vous m'aviez donné» neunmal unterbrochen wird und in dieser Schwebe ein ganzer Schwall von unausgesprochener Zweideutigkeit die noble Gehaltenheit der Sprach- und Denktextur überflutet; die Gauloiserie Arnolphe's, die er Horace gegenüber junggesellenhaft zu affichieren liebte, bricht jetzt gegen ihn selbst gewendet an des Mädchens Unschuld auf. Oder betrachten wir den Anfang des vierten Aktes: Arnolphe muss vor sich selbst bekennen, dass er Agnès liebe et «qu'il faudra que je crève, / si de mon triste sort la disgrâce s'achève». Aber dieses Selbstgeständnis steht vor zwei Farcenszenen in Reinkultur: der kurze Monolog Arnolphe's, der ihn der Gefahr aussetzt, in das tragische Licht des alternden Liebhabers zu treten, braucht, um innerlich ausbalanciert zu werden, diese zwei ihm um ein Mehrfaches an Länge überlegenen Szenen. Noch aufschlussreicher ist dann vollends die vierte Szene des fünften Aktes, wo Arnolphe einer ihres Selbst inne gewordenen Agnès gegenüber seine Liebe bekennt: keine Spur von subjektivem, bewusstem Spott und Hohn in den Worten des Mädchens, die doch objektiv die grausamste Verhöhnung Arnolphe's bedeuten — im Gegenteil: der vollkommene Ernst, der nur dadurch, dass er vom Leben gerechtfertigt wird, zu einer fürchterlichen Waffe wird. So fürchterlich, dass das Gespräch nur dann noch erträglich bleibt, wenn Arnolphe's Reaktionen sich grotesker Ausdrucksformen bedienen:

«Ah! C'est que vous l'aimez, traîtresse! — Oui, je l'aime.»

Oder: «Voulez-vous que je mente? — Pourquoi ne m'aimer pas, madame l'impudente?»

Diese gefährlich weit getriebenen und sich im Verlauf des Stücks dauernd steigernden Spannungsexperimente sind aber nur das Abbild des Grundaufbaus der *Ecole des Femmes*. Sie ist ja immer wieder vor allem dafür bewundert worden, dass sie das Drama in indirekter Form — indirekt genau wie die Tragödien Racine's — das Drama nämlich, in dem die Haupthandlung nur in der Reaktion auf die Hauptpersonen abgelesen werden kann, mit unübertrefflicher Meisterschaft ge-

staltet. Das Werk ist denn auch das einzige französische Stück, vor dem Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* bewundernd kapituliert und eben aus dem angeführten Grunde.[1] Dass diese Form aber innerhalb des komischen Bereichs dramatisch annehmbar und wirksam werde, das ist nur durch die schwankhaften Antriebe möglich. Die rein äussere, augenblicksbestimmte Dramatik kommt der inneren zu Hilfe, wir lachen — und wir sollen lachen. Zugleich aber lachen wir auf des Dichters Geheiss am uneigentlichen Ort, zu spät oder zu früh — das Eigentliche bleibt wie ausgespart, dem Lachen entrückt, vom Lachen gerahmt, vom Lachen entsühnt. Und das ist nötig: denn dadurch, dass die Hauptpersonen, Arnolphe und Agnès, zu Charakteren, Menschen, geworden sind, wird das Geschehen in seinen Möglichkeiten schrecklich. Das Thema enthält den Samen zu dem, was man so im Alltag Tragödie zu nennen pflegt. Den Karren herumzuwerfen, dazu bedarf es der gewaltsamen Mittel, der Mittel, die das Lachen auch der besseren Einsicht abzwingen, der Farceneffekte. Und damit erkennen wir nun die Farce als ein gegenüber ihren Ursprüngen durchaus verwandeltes Stilmittel, sie ist nicht mehr nur Form der unbeschwerten Spielfreude, sie ist zu einem Gegengift gegen die für das Komische gefährliche Vertiefung der Problemstellung geworden. Sie ist für Molière hier das, was für Racine die adlige bienséance seines Verses ist, ein Damm gegen die Furchtbarkeit des Lebens. Sie ist — so paradox das tönt — die bienséance dieser Komödie.

Es ist kein Wunder, dass nun in diesem Augenblick, wo Molière's Kunst eine so unerwartete Wendung nimmt, auch seine künstlerische Selbsterkenntnis zutage tritt. Die Anfeindungen, die er erfuhr, sind wohl für diese Wendung kaum mehr als der äussere Zwang gewesen, sich auszusprechen. Molière tut es in der ihm angemessensten Form, er lässt seine Kritiker, die klugen und die dummen, in einer reinen Ge-

---

[1] *Hamburgische Dramaturgie,* 53. Stück. — Auch A. W. Schlegel zeigt sich dem Stück eher gewogen, doch ist das ohne rechtes Gewicht angesichts der merkwürdig oberflächlichen Grobschlächtigkeit seiner Molière-Darstellung. *(Über dramatische Kunst und Literatur,* 2. Teil, pg. 246 ss. Heidelberg 1809.)

sprächskomödie auftreten. Die unmittelbar komischen Akzente werden gesetzt von einem ungeschickten Hausburschen und vor allem von einem Marquis, der ohne jeden vernünftigen Grund sich über die *Ecole des Femmes* mokiert. Das sind aber nur komische Glanzlichter, die einem diskret und hintergründig flimmernden Ganzen aufgesetzt werden. Durch das elegant literarische Gespräch hindurch charakterisieren sich die Personen: die beiden Frauen von Geschmack und Klugheit, deren eine sich das boshafte Vergnügen leistet, zum Schein der Partei der mesquinen Dummen beizutreten, die Prüde mit der schmutzigen Phantasie, der neidische gelehrte Dichter und endlich der Wortführer Molière's, der lebendige, kultivierte honnête homme Dorante, ebenso befähigt, für die «Stadt» wie für den «Hof» zu sprechen. Dorante, der den toten Regeln gegenüber die einzig wahre aufstellt, «zu gefallen», und der geschmäcklerischen Haltung des Publikums gegenüber die einzig wahre, «sich von den Dingen gefangen nehmen zu lassen». Durch Dorante hindurch spricht auch der Dichter des *Don Garcie*, der es erfahren musste, dass es ihm zwar schwer, ja unmöglich wurde, ein ernstes Stück zu schreiben, und der es jetzt erfahren hat, dass es noch schwerer, jedoch möglich ist, ein komisches hinzustellen. Jetzt weiss er es, nachdem er das eindeutige Gelingen der *Ecole des Maris* durch die Kühnheit der *Ecole des Femmes* aufs Spiel gesetzt hatte und das Spiel gewonnen hat. «Dans les pièces sérieuses, il suffit ... de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites; mais ce n'est pas assez dans les autres: il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens.» Streiten wir nicht mit dem Dichter über seine Auslassungen, soweit sie die Tragödie betreffen; wir sahen ja, dass es im *Don Garcie* nicht zuletzt der «bon sens» war, der ihn nicht einmal zu einer tragischen Ausgangsstellung kommen liess — beachten wir vielmehr, dass Molière nicht von einer entreprise difficile spricht, sondern das merkwürdige Wort étrange braucht. Ein seltsames, in seinen Mitteln offenbar nicht zum voraus zu berechnendes Handwerk sei es, die wahrhaft Kultivierten zum Lachen zu bringen. Für das Volk hatte die Farce genügt — und das war nicht das Schlechteste am

Volk — jetzt in Paris wird mehr, Anderes verlangt, und vor allem verlangt der Dichter mehr und Anderes — aber zunächst geht dieses Andere einmal gegen die vis comica der Stücke — eben: seltsame Wege sind es, die zum Lachen der wirklich Gebildeten führen ... Oder wäre es etwa nicht seltsam, dass ein literarisches Feuilleton (wie man die *Critique de l'Ecole des Femmes* mit Recht genannt hat) sich plötzlich und ohne äusserliche theatralische Zutaten in eine Komödie verwandelt? Und wäre es nicht noch seltsamer, dass ein Dichter, dem ein solches Kunststück scheinbar mühelos gelingt, der alten, derben Farce die Treue hält? Nur eines wäre wohl noch seltsamer: wenn nämlich dieser Dichter für solche Treue nicht seine voll bewussten, unwidersprechlichen Gründe hätte.

Zunächst schreibt Molière noch eine zweite Streitkomödie, das *Impromptu de Versailles.* Damit rundet sich die *Ecole des Femmes* zur komischen Trilogie. Wollte man sie ganz aus heutiger Schau und ohne Rücksicht auf ihre historischen Bedingtheiten zur Einheit fassen, so würde man sie wohl um die Gestalt Molière's selbst angeordnet finden. Als eifersüchtiger Arnolphe in der bald weltmännischen, bald grotesken Maske träte er auf und spielte die Qual seines persönlichen Lebens, die Eifersucht des Alternden, zur Schau; als Dorante in der ganz durchsichtig gewordenen Maske des Höflings verkündete er seine Kunstauffassung, elegant und von jener verbindlichen Bestimmtheit, die ja des Dichters Wesen kennzeichnet; und endlich lüftete er die Maske ganz und wagte es, sich und seine Truppe scheinbar ohne jede künstlerische Verwandlung auftreten zu lassen.[1] Hier fehlen nun die Farcenelemente fast ganz. Es ist, als deuchte es den Dichter Spass genug fürs Publikum, einen Blick auf die Hinterseite einer Aufführung zu tun, als sei das prosaische Sein des schö-

---

[1] Es wäre allerdings der Mühe wert, einmal bis in alle Einzelheiten hinein zu studieren, inwiefern M. auch hier, im literarischen Négligé, noch stilisiert. Nur einen kleinen Zug: M. ist am Anfang allein auf der Bühne und ruft seine Mitarbeiter: M. de Brécourt, M. de la Grange usw., Mlle du Parc, Mlle Béjart ... Die einzige, die er nicht ruft, und die doch mit den anderen erscheint, ist seine Frau. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass M. hier nicht die Symmetrie der förmlichen Anreden durch den einzig gegebenen familiären Ausdruck unterbrechen wollte.

nen Scheins Umkehr genug und als solche verwandt mit der Umkehr des Lebens ins Lachen.

Rein inhaltlich am wichtigsten ist wohl im *Impromptu de Versailles*, wie Molière seine Darstellungskunst charakterisiert: «réciter le plus naturellement qu'il lui aurait été possible», und zwar dies in Hinsicht auf die grosse Tragödie, *Nicomède, Horace, Cid* — wobei wir uns unbedingt davor hüten müssen, den «natürlichen» Darstellungsstil im vollen, modernen Sinn zu deuten. Der französische Schauspieler des 17. Jahrhunderts und noch bis in unsere Zeit hinein war natürlicherweise stilisiert in seinem Spiel. Das zweite, für unsere Fragestellung aber noch Wichtigere, was uns das *Impromptu* gibt, ist ein ins volle Bühnenlicht gerückter Katalog zukünftiger Themen. Molière zählt da nur aus dem Bereich der Höflinge die Figur des Schmeichlers auf, der sich unvermittelt in einen Schmäher verwandelt, die des geistlosen Komplimentenmachers, die des Freundes im Glück und Feindes im Unglück, die des fâcheux de cour, desjenigen, der alle Leute gleich überschwänglich lobt — kurz: «Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra; et tout ce qu'il a touché jusqu'ici n'est rien que bagatelle au prix de ce qui reste.» Man wird dazu sagen, dass auch die hier skizzierten Figuren nur Bagatellen seien im Vergleich zu dem, was Molière in der Folge wirklich geschaffen hat, und man wird in diesem merkwürdigen Missverhältnis zwischen Projekt und ausgeführtem Werk erkennen dürfen, wie bei Molière die Vertiefung und Verwesentlichung einer Figur erst durch ihre Einordnung in eine dramatische Handlung geschieht — ein neuer Beweis für die naturhaft dramatische Genialität des Dichters.

Wir haben uns lange aufgehalten bei dem Thema der *Männer-* und *Frauenschule* — tatsächlich ist in dieser Zeit Molière's Drama zu sich selber durchgedrungen. Er hat den ganzen Bereich seiner Kunst erprobend abgeschritten. Er hat Individuen, Menschen auf die Bühne gestellt und gerade um ihrer unverwechselbaren Menschlichkeit willen die Mittel der alten Farce neu verwenden müssen; er hat die Kunstkritik als einen Kampf, wo sich die Geister scheiden, als Drama also, entdeckt; er hat die Maske völlig abzuwerfen gewagt

und sich und seine Mitarbeiter als Privatmenschen zur Schau gestellt — wer dürfte das, ausser jenem, dem der Stil eben im Blute liegt? Zu solcher Ausweitung des künstlerischen Feldes kommen nun aber noch zwei andere entscheidende Neuerungen, die Molière zu dieser Zeit vorgenommen hat. Erstens hat er erst jetzt die eigentliche Stegreifkomödie ganz aus seinem Spielplan verbannt, und zweitens hat er die Bedeutung des Tanzes für seine Kunst entdeckt. Letzteres ist in den *Fâcheux* geschehen, die er zwischen *Ecole des Maris* und *Ecole des Femmes* für Fouquet's Fest in Vaux verfasst hat. Innerhalb vierzehn Tagen wurde das Stück erfunden, in Versen geschrieben, einstudiert und aufgeführt. Es ist eine Komödie in drei Akten, und der Dichter entschuldigt sich, dass er nicht fünf Akte geschrieben habe, um alle Typen der lästigen Störenfriede darin zu versammeln. Er habe gerade genommen, was ihm zuerst in den Sinn gekommen sei, und sich der ersten besten Handlung bedient, die verschiedenen Figuren zusammenzufügen. Das Erstaunliche ist nun, dass diese *Fâcheux* eines der Stücke geworden sind, an denen sich das Baugesetz von Molière's Kunst recht klar ablesen lässt. Es rückt ganz in die Nähe des *Etourdi,* ist ebenfalls die Variation eines sich gleichbleibenden Themas, der Störung eines Rendezvous durch einen lästigen Menschen. Aber wie ist das abgewandelt! Die zwei ersten Variationen messen gleich die ganze Spannungsweite der Möglichkeiten ab: in der ersten Szene erzählt der junge Liebhaber, wie er durch einen geschmacklos wichtigtuerischen Marquis aufgehalten worden sei; das Thema wird angeschlagen und als Verserzählung gleichsam expositorisch von der Bühne distanziert, und doch im selben durch die nicht nur gesprochene, sondern auch gespielte Wiedergabe zu einem Theater auf dem Theater gemacht. Es ist ein Stück Rede, wie sie etwa Boileau in seinen Satiren gebracht hat, ein «Portrait», das seiner geistigen Haltung nach in den Bereich der littérature mondaine gehört oder zu La Bruyère hinführt. Diese Verserzählung wird abgelöst durch ein rein farcenhaftes Wechselgespräch zwischen dem jungen Liebhaber und seinem Diener, der an der Kleidung seines Herrn dauernd etwas auszusetzen findet und sich derart lästig macht: der reinen Erzählung steht also eine reine

Aktion gegenüber, dem literarischen Porträt die volkstümliche Situationskomik, der betonten Distanz die betonte Nähe. Und so geht es weiter: das Thema wird in alle möglichen literarischen Formen gegossen, episch, dramatisch, komödienhaft, komödiantisch, direkt, indirekt, psychologisierend, gestikulierend — und doch leuchtet in diesem Potpourri so etwas wie ein gesetzmässiger Rhythmus durch. Noch aber haben wir die Hauptsache nicht angemerkt: die *Fâcheux* sind eine Comédie-Ballet; der Tanz wird hier nicht mehr als unabhängiger Rahmen behandelt, sondern so, dass die tänzerischen, pantomimischen Zwischenspiele das Thema des fâcheux wenigstens teilweise weiterspinnen. Dabei geschieht nun eine lustige Umkehrung: der ewig gestörte Liebhaber wird selber zum fâcheux, indem er in alle möglichen Spiele hineintappt, joueurs de mail, joueurs de boule, joueurs de fronde; sein ernstes Vorhaben wird nun genau so fâcheux angesichts des reinen Spiels, wie die nichtige Betriebsamkeit der Fâcheux es gewesen war angesichts seines ernsten Vorhabens.

Man liebt es, über das Ballett in Molière's Dichtung als über Gelegenheitskunst zu sprechen. Es sei sein Beitrag an die Hoffestlichkeiten gewesen. Das stimmt: äusserer Anlass liess ihn zum Ballett kommen. Ebenso sicher aber ist, dass er zusehends daran Gefallen fand: *La Princesse d'Elide, Le Mariage forcé, L'Amour médecin, La Pastorale comique, Georges Dandin, M. de Pourceaugnac, Les Amants magnifiques, Le Bourgeois gentilhomme* und *Le Malade imaginaire* sind teilweise fest, teilweise auswechselbar mit getanzten Zwischenspielen verbunden. Nicht überall aber waren dafür die Bedürfnisse des Hofes oder die wahllose Liebe des Publikums zum Ballett massgebend. Und gerade an Molière's erstem Versuch in der Ballettkomödie, eben den *Fâcheux,* können wir ablesen, warum ihn diese Form auf die Dauer fesseln musste. Molière versucht in dieser Etüde die Tragkraft der verschiedenen literarischen Formen für die Bühne: vom episch empfundenen, ganz auf das Wort bezogenen Porträt, vom psychologischen Streitgedicht, diesen für das Theater so gefährlich spröden Formen, entfernt er sich bis zur völligen Ausmerzung des Wortes, bis zur reinen Gebärde, bis zum Tanz. Beide Extreme aber bedingen sich. So wie in der *Ecole*

des Femmes die Individualisierung der Personen mit der Verstärkung des Farcenelements Hand in Hand geht, so in den *Fâcheux* die literarische, rezitatorische Form mit der aliterarischen, rein gestischen Form. Molière ist der Mensch des Gleichgewichts innerhalb stärkster Spannungen, jeder Ausschlag nach der einen Seite bedingt einen solchen nach der anderen Seite. Zugleich aber dürfen wir nicht vergessen, dass der Tanz innerlich der Farce näher steht als der Komödie: er ist reiner Augenblick wie die Farce, er ist die Herausstilisierung des gestischen Elements in der Farce und damit dessen Verstärkung, und auf dem Umweg über die formale Reinheit mag er dann völlig vom Grotesken wegführen, zu Musik werden. Dass aber sein Ursprung bei Molière in der F a r c e liegt und nur in der äussersten Weiterbildung bei der Musik anlangt, das ist für des Dichters Beurteilung von letzter Bedeutsamkeit. Und aus diesen Gründen ist es auch gegeben, dass wir in unserer Problemstellung das Ballett einbeziehen.

Das Trio *Ecole des Maris, Fâcheux, Ecole des Femmes* strahlt nun über Molière's ganzes künftiges Werk aus. Er braucht nur die gefundenen künstlerischen Erkenntnisse auszulegen und weiterzuführen. In der *Princesse d'Elide,* die der Dichter nach der Meisterkomödie Moretos für die *Plaisirs de l'Isle enchantée,* dieses Riesenfest des Königs, ins märchenhaft Burleske umgeschrieben hat, treibt die hochgestimmte poetische Vorlage unter Molière's Feder gleichsam selbsttätig die Figur des Moron hervor, eines drallen Hofnarrs, der Grossmäuligkeit mit Feigheit, groteske Übertreibung mit kugelrunder Vernunft verbindet; diese Vernünftigkeit ist es vielleicht allein, die ihn von einem Shakespeare' schen Narren unterscheidet; er ist der gesunde, platte Menschenverstand, der sich aus List zum Narren verkleidet. Wie bezeichnend zum Beipiel, dass dieser Moron sich immer umsonst um den Gesang bemüht und an ihm komisch versagt, während die Narren des Engländers so oft aus dem Geiste der Musik geboren scheinen. Moron ist das zu aller drastischen Widerlegung bereite Gegenprinzip einer heroisch verliebten Welt: «J'aime mieux, n'en déplaise à la gloire, / Vivre au monde deux jours que mille ans dans l'histoire.» Er ist auch das komische Gegenbild einer künstlich naturseli-

gen Schäferwelt: «Pour moi, je reste ici, et j'ai une petite conversation à faire avec ces arbres et ces rochers.

Bois, prés, fontaines, fleurs, qui voyez mon teint blême.
Si vous ne le savez, je vous apprends que j'aime.
Philis est l'objet charmant
Qui tient mon cœur à l'attache;
Et je devins son amant
La voyant traire une vache.
Ses doigts, tout pleins de lait, et plus blancs mille fois,
Pressaient les bouts du pis, d'une grâce admirable.
Ouf! cette idée est capable
De me réduire aux abois.
Ah! Philis! Philis! Philis!» *(Intermède* II, 1) [1]

worauf ihm das Echo antwortet und Moron von den Höhen seiner Poesie hinuntersteigend sich in den Tiefen der Urlaute versucht, um das Echo weiterzulocken. Die Szene, die auf die raffinierteste Weise die drei ewigen Stufen der Sprache: Umgangsrede, Poesie und Urlaut, persifliert, schliesst mit Morons Folgerung: «Voilà un écho qui est bouffon!» Selbst die Natur wird in platt komische Kategorien eingefangen.

Mit der *Princesse d'Elide* wurden anlässlich der *Plaisirs de l'Isle enchantée* die Ballettkomödie *Le Mariage forcé* und die erste Fassung des *Tartuffe* gespielt — Molière's Genie bestritt den ganzen dramatischen Teil dieses Monstrefestes. Der *Tartuffe* wurde als gefährlich abgelehnt — Schein und Sein der Frömmigkeit seien zu leicht zu verwechseln — und damit begann nun jene fünf Jahre dauernde Zeit des Kampfes um dieses Stück. Fünf Jahre, in denen Molière sogar als des Scheiterhaufens würdig bezeichnet wurde, in denen er wie nie zuvor um die Gunst des Königs bangen musste und alle

[1] Der ironisch prosaische Charakter dieser Verse tritt vor allem im Reimspiel zutage und im rhythmischen Widerstreit von preziös schäferhaftem und derb realistischem Ausdruck. Es kündigt sich in solchen Stellen das an, was wir später als «Gedicht in Prosa» wiederfinden werden, eine Stilisierung auf Grund rein prosaischer Mittel, eine in sich spielende Prosa, die durch die antinaturalistische Verwendung naturalistischer Sprachelemente aus der Prosa erst ein gleichwertiges Gegenstück zur Poesie macht. Dass solches hier vorgenommen wird von einer zur Musik wesenhaft unbegabten Figur, ist ausserordentlich kennzeichnend.

seine Neider im Namen Gottes und der Moral ihre sehr menschliche Verärgerung abzureagieren suchten. Fünf Jahre, in denen Molières Ehe ihre unselige Unrichtigkeit aufzeigte und der Dichter schwer der Krankheit verfiel, die ihn später töten sollte. Zeit der Wirrnis in jeder Hinsicht. Auch der schöpferischen Wirrnis, oder sagen wir es bejahend: der schöpferischen Vielfalt, des Ausgreifens nach allen Richtungen. Im eisig bösen *Tartuffe* und im *Don Juan* wagt der Dichter zum erstenmal das gefährliche Experiment, nicht mehr den Bösen, sondern seine Opfer komisch werden zu lassen, im *Amour médecin* findet er spritzigste Farcentöne, im *Médecin malgré lui* lässt er sich auch die Anstössigkeit nicht nehmen, wo sie seinen komischen Zwecken dient, und unverblümtes Mittelalter aufsteigen. Der erotische Held Dom Juan dagegen wird ihm unvermittelt zu einem viel mehr philosophischen libertin und Nihilisten, dessen Unbekümmertheit um soziale Gerechtigkeit und Ordnung sich in der wild ausfahrenden Form des Stückes spiegelt, das die Kraft der Einzelszene unbekümmert um die Architektur des Ganzen ausspielt. Wie ist solche Widersprüchlichkeit des Schaffens noch gehalten? Wir nannten Molière den Mensch des Gleichgewichts innerhalb stärkster Spannungen. Setzen solche Spannungen nun nicht eine körperhafte Mitte voraus, die ihr Gleichschweben untrüglich stützt? Sie ist da, diese Mitte. Es ist der *Misanthrope,* an dem Molière während dieser Zeit arbeitete. Sein jenseitigstes, sein kühnstes, sein unscheinbarstes, banalstes Werk (um Gide's Definition des Klassischen zu gebrauchen). Im *Dom Juan,* in den Farcen lebt sich Molière während dieser Zeit aus, im *Misanthrope* lebt er sich nach innen; nicht mehr dieser oder jener Einzelzug seines Wesens tritt unter das komische Gericht, sondern sein Ich in seinem kostbarsten Sein, der Wahrheitsliebe. Alceste ist Molière ohne komisches Genie, Wesen ohne Spiel, wie Célimène Spiel ohne Wesen ist. Alle Bewegung geht hier nach innen, wird resorbiert, wird gefährliche potentielle Spannung, nicht mehr die Leidenschaft wird zum Komischen, sondern die Seele selbst. Aber ebensosehr wie die Seele darnach dürstet, tragisch genommen zu werden und darin ihre Kraft wiederfindet, ebenso sehr fürchtet sie sich davor, ko-

misch genommen zu werden — sie kann in keine grössere Gefahr geraten und kann darin umkommen. Was ist da natürlicher, als dass der Dichter, der solch lebensgefährliches Experiment an sich vornimmt, immer wieder sich instinktiv den Puls fühlt, sich auf jede nur mögliche Probe stellt, ob er als Dichter noch lebe. Ob er, der schlechthin Lächerliche, noch als Dichter zu lachen verstehe. Was ist da natürlicher, als das zuerst unbegreiflich Erscheinende, dass neben und gleichzeitig mit einem *Misanthrope* ein *Dom Juan* geschrieben wird und dass sich um einen *Misanthrope* so etwas wie ein Schutzwall aus Farcen aufrichtet?

Molières höchstes Werk soll hier vor dem *Tartuffe* betrachtet werden, und zwar nur im Zusammenhang mit unserer besonderen Fragestellung. Des Dichters bisher theatermässig gewagteste literarische Versuche, *Don Garcie* und *Fâcheux,* finden hier ihren Sinn. Auch der *Misanthrope* ist ein Spiel um ein erstrebtes und immer wieder verhindertes Rendezvous, auch der *Misanthrope* kreist um die Eifersucht, die allerdings hier nur ein Nebenaspekt der unbedingten Wahrheitsliebe ist. In der Lästerszene Célimène's finden wir den Porträtton der *Fâcheux,* in der düsteren Entschlossenheit Alceste's die misstrauische Liebe Don Garcie's, und die Elvire aus letzterem Werk legt sich hier auseinander in zwei Figuren: die lauter anmutige Eliante und die Célimène. Diese nämlich dort, wo sie, sich selber halb unbewusst, zu verstehen gibt, dass sie Alceste lieben könnte, und verlangt, er müsse auch die verborgensten Zeichen der Liebe gleich verstehen und ihrem Stolz nicht die Demütigung der vollen Wahrheit abpressen. Das Thema hat sich hier nun freilich ins letztlich Weltanschauliche vertieft. Gesellschaftliche Anpassung steht wider die absolute Wahrheit. Aber nun wiederum die Gegenbewegung: Don Garcie ist rührender als Alceste. Don Garcie begeht nirgends eine naive Gemeinheit, wie es diejenige Alceste's ist, Eliante um ihre Liebe zu bitten, nur damit er Célimène strafen könne (dieses Motiv scheint bei den meisten *Misanthrope*-Auslegungen zu kurz zu kommen). Im Masse, als die Problematik gefährlicher wird, wird der Ton leichter; die Lächerlichkeit Alceste's zeigt sich auf weite Strecken hin nur in der Emphase seiner Ge-

danken und Ausdrücke — man halte sein Sprechen an Pascal's Fragment: «l'inquiétude de son génie — trop de deux mots hardis»; und die Liebe zwischen Philinte und Eliante (ist es Liebe?) wagt kaum als mehr denn als heiterste Vernunft zu erscheinen. Alceste's Unbedingtheit und Wildheit hat jede offene Leidenschaft desavouiert. Wenn e r lächerlich werden konnte, ist alles in Gefahr, lächerlich zu werden. So muss denn die letzte Behutsamkeit walten in jeder Äusserung der Gefühle und Gedanken. Eine einzige und dazu noch entbehrliche Farcenszene, am Schluss des vierten Aktes, dieser spannungsmässig so wichtigen Stelle eines Dramas — all dies lässt begreifen, dass die klassische Kritik, dass der raffinierteste Kunstverstand, der auf die zarteste Nuance anspielende Geschmack von diesem Werk hingerissen sein musste. Es ist das grösste Werk des Dichters, aber es ist ein einmaliges Werk, die Wiederholung dieses Tons hätte zu akademischer Blässe oder zum Selbstplagiat oder auch zu einer hoffnungslosen Zerstörung aller Werte führen müssen. Molière hat das gewusst. Der *Dom Juan* mit seinem Triumph der Eindeutigkeit nach soviel gefährlichem Zwielicht, und vor allem des Dichters stürmische Flucht in die Farce zeigt, wie sehr er den *Misanthrope* als eine Spitze, eine gefährlich zarte Spitze seiner Dichtung empfand. Als einen gefährlichen, unendlich kostbaren Endbegriff der Komödie, der nur entstehen konnte in einem Menschen, den alles zu verlassen drohte: tragende Umwelt, die Sicherheit des geistigen und leiblichen Ich.

Dem *Misanthrope* folgt also der *Médecin malgré lui,* Molière's wildeste Farce, die er sogar zusammen mit dem *Misanthrope* als dessen Satyrspiel aufführen liess. Man hat die Benachbarung der beiden so verschiedenen Stücke vielfach als reine Rücksicht auf den Publikumserfolg gedeutet; die Tendenz unter den neueren Literarhistorikern ist ja gross, in Reaktion gegen das romantische Bild Molière's als eines verhinderten Tragikers, den komischen und praktischen bon sens des Dichters ungeschmälert herauszuarbeiten. Die Wahrheit liegt sicher nicht in der Mitte, sondern in der Höhe über den beiden Auffassungen und sie zusammenfassend. Mit der immer wiederkehrenden Feststellung Michaut's, des gelehrtesten Molière-Kenners, der Dichter sei eben «ganz einfach»

ein Genie gewesen, aber nichtsdestoweniger genau wie wir Andern, ist so sehr alles gesagt, dass auch wieder nichts gesagt ist. Sicher können wir uns die Publikumsbezogenheit Molière's gar nicht gespannt genug denken. Er hat ja noch, während er ein Werk auf dem Spielplan hatte, daran geändert. Es geht schon über alle Vorstellungskraft hinaus, dass Molière Dichter, Theaterdirektor, Dramaturg, Regisseur und Träger von Hauptrollen zugleich war — aber zu diesem Unvorstellbaren hinzu müssen wir uns noch vorstellen, dass er, während er spielte, sein Publikum mit dem kritischen Ohr des Dichters überwachte und je nach dessen Reaktionen seine Akzente verschob. Publikumsbezogenheit gewiss — aber nicht als Kompromisshaltung, sondern als Benützung schöpferischen Anreizes, den allerdings nur ein wirkliches Publikum, wie es «ville et cour» von Paris im 17. Jahrhundert auch war, zu vermitteln vermag.[1]

In der *Ecole des Femmes* Verquickung unsichtbarer Handlung mit kräftiger Situationskomik, für den *Misanthrope* Anlauf und Abreaktion durch die Farce hindurch — diesem Grundgesetz ist Molière forthin treu geblieben. Wir dürfen die noch kommenden Werke daraufhin nun summarischer durchgehen. Der *Tartuffe*, der neben dem *Dom Juan* Molière's weltanschaulich gefährlichstes Stück ist, versagt sich die Farceneffekte keineswegs: wir finden darin das Thema der verhinderten Ohrfeige, die mechanische Wiederholung des selben Ausdrucks («Le pauvre homme»), wir finden die Szene des Liebeszwists, wir finden den Ehemann unter dem Tisch — tugendhafte Umkehrung so mancher Dekameron-Szene —, wir finden die völlig künstliche Lösung des Handlungsknotens. Daneben aber finden wir auch den hochliterarischen Gesprächston, und die Form der hochliterarischen

[1] Eines der reizvollsten Themen, die in diesem Zusammenhang zu behandeln wären, stellte das Problem des Schauspielers als Dichters. Stücke, die ein Schauspieler schreibt, der ein wirklicher Dichter ist, und der vielleicht nur Schauspieler geworden ist, weil er sein Ausdrucksbedürfnis vorerst in den naiveren, körperlichen Elementen seines Wesens erlebt hat, im Gestus, in der erlaubten Nachahmung, bis er in die geistigeren Bezirke vorschreiten durfte — solche Theaterstücke unterscheiden sich sehr sichtbar von solchen, die ein Nichtschauspieler geschrieben hat. Sehr grosse und sehr kleine Namen würden in einem solchen Thema sich begegnen, aber weder zu der Einen noch der Andern Schaden.

Stilisierung: die erste Szene, in der Mme Pernelle allen Familienmitgliedern die Leviten liest, ist sehr nah verwandt mit der Porträtszene aus dem *Misanthrope.* — Dass der *Amphitryon* aus dem innersten Wesen seines Themas heraus, selbst wenn die Vorlage, Plautus, bedeutend vertieft wurde, nicht ohne den Farcenton auskommt, ist klar, um so mehr als Molière infolge der Hinzufügung von Sosies Frau den possenhaften Gegensatz zwischen volkstümlicher und kultivierter Sprache noch reicher verwenden musste. Auch hier also gleichzeitige Verstärkung der gegensätzlichen Komponenten von Farce und hoher Komödie.

Im *Avare* nun finden wir einen neuen Aspekt der farcenhaften Formen zum erstenmal endgültig ausgeprägt. Lustspielton und Farcenton weben sich auch hier dicht ineinander. Der Ouvertüre, bestehend aus den gehaltenen Gesprächen der jungen Leute, folgt die reine, eng an Plautus angelehnte Farcenszene, wo Harpagon den Diener seines Sohnes auf mögliches Diebsgut hin durchsucht. In den Szenen, wo der Geizhals seinen Kindern seine Heiratspläne für sich und sie darlegt, fliessen nun aber aus dem brutalen Automatismus seiner Besessenheit heraus Charakterisierung und Farce ineinander und sind nicht mehr zu trennen. Das selbe gilt für seine Anweisungen an die Dienerschaft, während die Figur Valère's seltsam unentschieden bleibt zwischen jungem Liebhaber der Gesprächskomödie und intrigantem Diener der Stegreifkomödie. Man kann sich fragen, ob die Prügelszene mit Maître Jacques, wo Valère seine soziale Überlegenheit so unbekümmert ausspielt, und die Szene, wo er in neckischem Übermut Vater und Sohn scheinbar versöhnt, damit sie nachher nur um so wütender aufeinanderplatzen, — man kann sich fragen, ob hier nicht eine Überbetonung des Farcenhaften vorliegt. Was aber soll man sagen von dem berühmten Monolog des Harpagon? Dass man ihn als reine Farce interpretieren kann u n d als reine Tragödie? Dass hier an den Grenzen der Vernunft, des Menschseins, beide eins sind? Auf jeden Fall ist anzumerken, dass hier — wie im *Amphitryon,* nur aus anderem Grunde — die Farce zum vollgültigen Mittel der Charakterzeichnung geworden ist. Die völlige Versteinerung Harpagons in seinem Geiz entspricht

genau der automatischen, innerlich entwicklungslosen Linienführung der Farce. Damit erhält diese hier eine Macht, die sie bisher in Molière's Werk noch nicht gehabt hat, eine Macht, die nun selbstherrlich auch auf Figuren übergreifen möchte, die ihr eigentlich nicht verfallen sollten. Wir sagten zu Anfang, die Farce sei das Ausdrucksmittel vorindividueller Typisierung — muss sie nicht wiederkehren in einer Kunst, die durch die Individualisierung hindurch wieder beim Typus landet, allerdings bei einem Typus, der angereichert worden ist durch alle Einzelerkenntnis des Menschlichen, bei einem Typus, der nicht ein Gegebenes, sondern ein Erkanntes, Geschaffenes ist? Die Frage ist dann freilich, wie weit hier der farcenhafte Ausdruck noch als farcenhaft bezeichnet werden darf.

Auf den *Avare* folgen zwei der grausamsten Stücke des Dichters: *Georges Dandin* und *M. de Pourceaugnac,* das erstere mit fakultativem Ballett, das letztere vom Ballett untrennbar. Man zögert, ob man die beiden Stücke nicht schlankweg als Farcen bezeichnen soll. Was davon abhalten könnte, ist der düstere Charakter der Themen. Dandin, der dem mottenzerfressenen Adel von Landedelleuten mit seinem Geld aufgeholfen, dafür deren Tochter geheiratet hat und jetzt auf die gewissenloseste Weise von seiner Frau betrogen und gedemütigt wird, ein Stück, in dem das Motiv vorkommt, dass eine Frau sich umzubringen droht, um den gehassten Mann unter falschem Verdacht an den Galgen zu bringen, ein Stück, das schliesst mit den Worten: «Lorsqu'on a comme moi épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau, la tête la première» — ist das überhaupt noch eine Farce? Oder dass ein Herr aus der Provinz, dessen weitaus grösstes Vergehen es ist, den pompösen Namen Léonard de Pourceaugnac zu tragen, in Paris als Verrückter, als Schuldenmacher und Mitgiftjäger, als Bigamist behandelt wird, nur damit zwei junge Verliebte ohne jeden besonderen Wert sich kriegen können und ein offen als Verbrecher charakterisierter Intrigant seine listigen Künste erweisen darf — ist das eigentlich noch eine Farce? Es lebt darin etwas vom mitleidslosen Spott des französischen Mittelalters, und es ist höchst bezeichnend, dass

Molière hier gerne das Ballett zur Milderung brauchte. Namentlich im *Pourceaugnac* ist es sehr sinnenfällig verwendet: wenn der Provinzler nach seinem Zwangsaufenthalt bei den Ärzten, die ihn in einer Pantomime mit Klystieren bedrohten, wieder erscheint, förmlich umschwirrt von Gesangs- und Tanzfetzen fürchterlich medizinischer Art, und nicht weiss, ob er ihrer spielerischen Verführung oder ihrem Schrecken erliegen soll — so ist das eine Einbeziehung des Balletts, die den Personen eine neue, wesentliche Dimension eröffnet. Fragen wir aber noch einmal, ob der *Georges Dandin* und der *Pourceaugnac* Farcen seien, dann müssten wir gerade antworten, was denn solche Themen auf der Bühne erträglicherweise anderes sein könnten als Farcen.

Auch der *Bourgeois gentilhomme* ist Comédie-Ballett und Farce zugleich. Sehr viel reicher an menschlich profilierten Figuren, kristallisiert er doch künstlerisch folgerichtig in Tanzszenen aus. Besonders schön vielleicht an jener Stelle, wo Herr Jourdain sich lächerlich macht mit seinem neuen Kleid und protzig herumstolziert, bis ihm die Schneider die Melodie der Schritte gleichsam abnehmen und ins Richtige übersetzen, indem sie ihn unter Tanzgebärden einkleiden «de la manière qu'on fait aux personnes de qualité». Dass es bei den personnes de qualité unwahrscheinlich wie im Märchen zugehe, das erscheint dem gläubigen Jourdain ganz wahrscheinlich. Auch in diesem Stück ist die Lösung von nicht zu überbietender Farcenhaftigkeit, doch finden wir da die grossartige Neuerung, dass nicht nur Handlung und Situation sich vom Wahrscheinlichen lösen, sondern dass die Sprache mit von der Partie ist. Molière verwendet neben einem Phantasietürkisch die sogenannte langue franque, ein primitives Gemisch der romanischen Mittelmeersprachen, das jedem romanischen Ohr verständlich wird und doch den Zauber des Fremden, burlesk Vereinfachten behält. Man könnte diese Sprache mit ihrer Zurückbildung der Konjugation direkt als eine Art Farcenromanisch bezeichnen: setzt nicht die Farce gleichsam in allen ihren Ausdrucksformen den Infinitiv, wo die Komödie konjugiert, und ist nicht zwischen einer farcenhaften Gebärde und einer komödienhaften ein ähnlicher Unterschied wie zwischen einem unförmig elementar

gebrauchten Infinitiv und einer individuell bezogenen Verbalform?

Nach der Arbeit an der Tragédie-Ballet *Psyché*, die er grossenteils an den alten Corneille abgeben musste, schrieb Molière die bezaubernden *Fourberies de Scapin*. Sie haben sich ganz zu lösen gewusst von der Bösartigkeit etwa des *Pourceaugnac*. Scapin ist zwar kein Tugendbruder und nicht heikel in seinen Mitteln, aber Witz und Laune verhüllen wohltätig seine minder präsentabeln Seiten, und gegenüber dem *Etourdi* hat das Stück mehr Dichte, es scheint hier ein anderer Aggregatzustand des Komischen erreicht, eine männliche Härte, die doch nur um so gefährlicher zu federn versteht. (Vielleicht rührt der Unterschied nicht zuletzt daher, dass hier eine lateinische statt einer italienischen Quelle benutzt wurde.) Zufall ist es sicher nicht, dass dieses Werk, das als der Prototyp von Molière's Farcen gilt, vor einer seiner «klassischsten» Komödien, den *Femmes savantes* steht. Die *Comtesse d'Escarbagnas*, die sich zeitlich dazwischen schiebt, dürfte kaum mehr als eine Art Übung in der Persiflage des Preziösen sein, ein Präludium zu jenem Werk, das nun unvergleichlich tiefer und schneidender als je zuvor mit der Preziosität abrechnet. Die *Femmes savantes* sind eine Verskomödie — seit dem *Amphitryon* die erste, wenn wir von *Psyché* absehen. Es ist höchst bezeichnend, dass der Dichter ausser den *Fâcheux* und dem Anfang der *Princesse d'Elide* keine einzige Ballettkomödie in Versen geschrieben hat. Das Ballett scheint irgendwie die Funktion des Verses übernommen zu haben. Hier in den *Femmes savantes* tritt das Farcenhafte ganz in den Hintergrund; dort wo die Komik nicht mit der Handlung weiterschreitet (etwa in der Sonettszene), sondern gleichsam in sich kreisend Wirbel bildet — Kennzeichen der Situationskomik — ist sie ein Akzent der Charakterisierung mehr. Höchstens in dem Streit zwischen Vadius und Trissotin — übrigens einer wirklichen Begebenheit [1] — und im sorglos geschürzten Schluss bricht die Farce durch. Warum müssen gleich zwei Konkurse zur selben Zeit einsetzen, um Chrysalde und Philaminte um ihr Vermögen zu brin-

---

[1] Bolaeana pg. 34.

gen, wo einer wahrscheinlicher und durchaus zureichend gewesen wäre? Aber wollte Molière hier Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht sehr merkwürdig, dass er sich in dem Stück vor allem dort farcenhafter Ausdrucksformen bedient, wo er seine Gegner leibhaftig auf die Bühne stellt? Primitive Rache? Ein Molière hatte sie nicht nötig. Nein: Absetzung von der Wirklichkeit, um so schärfere Absetzung, je näher diese Wirklichkeit dem Dichter und seinem Publikum stand. Es dürfte nicht ganz abwegig sein, hier der Rolle zu gedenken, die Racine der zeitlichen und örtlichen Distanz in der Tragödie zuschreibt, der Distanz als eigentlich klassischem Stilisierungsmittel. [1]

Und nun kommt Molière's letztes Werk, der *Malade imaginaire* — seltsam unbekümmert in der Textur: die Ballette sind teilweise ohne direkten Zusammenhang mit dem Stück, es sei denn, man lasse die Logik des Gegensatzes als Zusammenhang gelten; eine Szene ist fast wörtlich aus den noch nicht lange zurückliegenden *Fourberies de Scapin* übernommen; die Farcenelemente, Verkleidung der Toinette als Arzt und der Schluss, zeigen unverhüllt ihren Stil — und daneben die reichste Charakterzeichnung, die psychologische Tiefenperspektive der blossen Andeutung (Louison, die zur Hysterie begabte kleine Tochter des Hysterikers Argan), die Einbeziehung des Singspiels aus dem Stegreif, die Anspielung auf frühere Werke Molière's — das ist alles so reich gewoben und doch scheinbar so unabsichtlich zusammengeströmt, wie es sich nur ein Dichter leisten kann, der zugleich souverän über seine Mittel und sein Publikum gebietet und doch dabei ein Getriebener, ein von seinem Thema Besessener ist.

Wir fassen zusammen: es ist durchaus nicht so, dass Molière sich von der Farce entfernt hätte; im Lauf seines Werks hat er sie immer wieder verwendet, in reiner Form vor und nach seinen klassischsten Werken und in Verbindung mit Lustspielelementen innerhalb anderer Meisterkomödien im Masse, als sie ihm angemessener Ausdruck der manischen Entwicklungslosigkeit seiner Figuren schien oder für das dra-

---

[1] Préface zu *Bajazet*.

matische Tempo oder zur Auflichtung seiner Themen nötig war. Denn betrachten wir einmal, was der wirkliche Sinn dieser Themen ist. *Ecole des Femmes:* Ein lebenslustiger Junggeselle, der ein kleines Mädchen kauft und es künstlich verblöden lässt, damit es ihm später, wenn seine Amüsierbedürfnisse gedeckt wären, eine garantiert treue Ehefrau sei — glückliche Rettung des Mädchens durch den unerwartetsten Zufall. — *Mariage forcé:* Ein älterer Mann auf Freiersfüssen, der vor der Heirat erfährt, dass ihn seine Braut nur heiratet, um ein lockeres Leben zu führen, und der nach dieser Entdeckung von seinem zukünftigen Schwager mit Waffengewalt zur Heirat gezwungen wird. — *Misanthrope:* Ein Wahrheitsfanatiker, der blind an der Frau vorübergeht, die er lieben sollte und die ihn liebt, der seinem absoluten Gegenteil liebend verfällt und zuletzt, unfähig, mit den Menschen noch weiter zu leben, sich in die Einsamkeit zurückzieht. — *Tartuffe:* Ein Mann, der einem Verbrecher in der Maske des Frommen soweit hörig wird, dass er ihm seine Familie, sein gesamtes Hab und Gut preisgibt und erst im letzten Augenblick durch eine restlos zufällige Klärung zur Vernunft kommt. Wirklich zur Vernunft kommt? Wem wird er in Zukunft hörig werden? Und wie stellt man sich das eigentlich vor, das Zusammenleben der klugen, wohlgeschaffenen Elmire mit diesem aus Schwächlichkeit und Dummheit bösartigen Rechthaber? — *Avare:* Ein Geizhals, der um des Geldes willen alles preisgibt, Glück und Leben seiner Kinder, sowie jede Menschenwürde. — *Georges Dandin:* Ein Mann, der eine sozial höher stehende Frau geheiratet hat und von ihr schamlos betrogen wird, ohne dass er sich wehren kann noch auch sich von ihr scheiden lassen darf. — *Bourgeois gentilhomme:* Ein naiver Parvenu von Bürger, der seinen verpassten Bildungsmöglichkeiten nachtrauert und seine Ehe, seine Vaterpflichten rücksichtslos vernachlässigt, bis man mit fadenscheinigstem Betrug zugleich seinen Ehrgeiz und das Glücksrecht seiner Tochter befriedigt. Aber wie wird es sein, wenn er erfährt, dass sein Schwiegersohn nicht der Sohn des Grosstürken ist und dass «mamamouchi» nichts anderes bedeutet als eine komische Folge von vier Silben? — *Femmes savantes:* Ein Haushalt, bestehend aus einem reali-

stischen, aber aggressiv phantasielosen und selbstischen Ehemann, einer idealistischen, selbstlosen, aber verstiegenen Ehefrau, einer eindeutig und pathologisch mannstollen alten Jungfer und einer verbitterten, bösartigen und falsch intellektuellen Tochter — denn so wird es aussehen, wenn die kluge und seelenklare Henriette mit ihrem Clitandre weggezogen sein wird — wie wird das weiter gehen? — *Malade imaginaire:* Ein eingebildeter Kranker auf dem besten Weg, durch seine Einbildung zum schweren Neurotiker zu werden, der erfahren hat, dass seine geliebte Frau ihm den Tod wünscht, und bei dem die leiseste Andeutung genügen wird, die Krankheitsfurcht gespenstisch aufzurühren — wie soll das weiter gehen? Nach solchen Fragen denken wir mit wahrer Sehnsucht an den Dom Juan, der uns und sich die Freude macht, vom Teufel geholt zu werden.

So sieht das aus in den Komödien Molière's. Nie darf man fragen: wie soll das weitergehen? Alle diese Themen würden, zu Ende gedacht, beim schwärzesten, trostlosesten bürgerlichen Drama enden. Nicht bei der Tragödie. Sie macht tabula rasa, sie reinigt die Luft, sie befreit die Menschen vom endlosen Schmutz des Lebens — hier bei Molière wären wir mitten in der Trostlosigkeit des Alltags, wo die Menschen zwar sagen wie Georges Dandin, es bleibe ihnen nichts anderes übrig als ins Wasser zu gehen, es aber doch nicht tun, weil sie eben keine tragischen Helden der wahren Entscheidung sind, sondern unendlich ausdauernde Lasttiere. Aber so weit entwickelt, ergäben die Themen Molière's kaum Theater, sie ergäben vielleicht den realistischen Roman mit seinem hoffnungslos rinnenden Ablauf. Theater jedoch ist der kristallisierte Augenblick, ist die Zurückführung des Lebens auf das Sein, wobei dieses Sein alles Tun des Lebens in sich begreifen soll. Molière will Theater aus unabdingbarem Wesen heraus; er muss also alle Mittel benützen, jene Trostlosigkeit des Lebensablaufs, wie sie sich ihm aufdrängt, zur Erstarrung zu bringen. Er muss das Strömen in ein Kreisen verwandeln, und die kreisende Bewegung, das ist die Farce, das ist der Tanz. Das ist die plötzliche spielerische Selbstbegnügtheit des komischen Effekts, der sich automatisch wiederholt, das ist die Monotonie der Mittel (was schon so oft

so war, kann nicht gar so gefährlich sein, denken wir), das ist die Sprache, die plötzlich zum Schauspieler wird und ihre Witze und Spiele unabhängig von der Rolle treibt, den Menschen zum blossen Instrument erniedrigt oder erhöht — wir finden solches in der richtig interpretierten Stegreifkomödie, wir finden es aber auch in gewissen endgültigen Texten Molière's, die den trockensten Prosarhythmus plötzlich einspannen in ein selbstbezogenes Spiel, so dass man von wirklichen Gedichten in Prosa sprechen könnte. Denken wir etwa an den Anfang des *Amour médecin* oder an die Paraphrase auf den Namen Pourceaugnac.[1] Diesen kreisenden Wirbel, der nur die dramatische Form der Bewegungslosigkeit ist, ihn finden wir auch in der Fadenscheinigkeit der Lösung, diesem: jetzt machen wir Schluss, und Schluss wie auf dem Theater, denn habt keine Angst, es war nicht euer Leben, es war nur Theater, und vielleicht habt ihr Glück, und euer Leben war auch nur Theater . . . Wie weit sind wir mit allem diesem von den Anfängen Molière's, der so stolz darauf sein durfte, aus der äusserlichsten, unbeschwertesten Farce heraus sein Wort in die Tiefen des Menschlichen eingewurzelt zu haben! Der dann allerdings in Tiefen vorstiess, wo die Leidenschaften plötzlich auf unheimliche Weise wieder sprachen und sich bewegten, wie es die lustigen Fastnachtspuppen der Farce getan hatten. Was jetzt, am Ende, jenem Spiel des Anfangs gleich zu sein scheint, das ist einesteils der voll charakterisierende Ausdruck des als Typus erkannten Charakters, und das ist andernteils Bändigung der aufgerufenen Gefahr, das ist Mittel, im Gleichgewicht, klassisch zu bleiben. Boileau hatte Unrecht: Molière ist ein Klassiker nicht trotz seiner Liebe zur Farce, sondern wegen ihr, weil er sie nicht preisgegeben hat und weil er sie erhöht hat zu einem Stilisierungsmittel klarer Würde.

---

[1] «Le seul nom de monsieur de Pourceaugnac m'a mise dans une colère effroyable. J'enrage de monsieur de Pourceaugnac. Quand il n'y aurait que ce nom-là, monsieur de Pourceaugnac, j'y brûlerai mes livres, ou je romprai ce mariage, et vous ne serez point, madame de Pourceaugnac. Pourceaugnac! Cela peut-il se souffrir? Non, Pourceaugnac est une chose que je ne saurais supporter; et nous lui jouerons tant de pièces, nous lui ferons tant de niches sur niches, que nous renvoierons à Limoges monsieur de Pourceaugnac.» (I, 3)

DIE GESTALT DES HELDEN IM FRANZÖSISCHEN BAROCKDRAMA

Von Julius Rütsch.

Das französische Theater nimmt seinen Anteil am europäischen Barock für den ersten Blick auf einem Gebiet, das am äussersten Rand bleibender literarischer Form liegt und viel eher zur Hofhaltung und festlich akzentuierten Lebensführung gehört: es ist unter den letzten Valois noch das Turnier, dann das Ballett, der feierliche Einzug, die Maskerade, die Zeremonie höfischen Haushalts selbst und als Sublimierung solcher feierlich-ephemeren Selbstdarstellung schliesslich die Oper.

Verborgener sind die Züge, die auch das eigentliche französische Drama von Garnier bis Corneille in den Zusammenhang der grossen europäischen Barockdichtung einzuordnen erlauben.

In der Mitte des 16. Jahrhunderts fand, wenigstens in der Hauptstadt, die alte Tradition des Mistère ihr schroffes Ende, und in den nächsten Jahrzehnten folgte ihr auch die Moralität, die sich im Dienst des konfessionellen Kampfes noch ein wenig länger zu halten vermocht hatte. Ohne Übergang, vielmehr betont sich von allem Früheren absetzend, folgte den untergegangenen mittelalterlichen Formen unmittelbar das durch Jodelle eingeführte Kunstdrama. Die Protestanten, de Bèze, de la Taille, Desmasures, die in ihren biblischen Dramen den Zusammenhang mit der Vergangenheit wenigstens stofflich scheinbar aufrecht erhalten, stehen doch in Wirklichkeit in vollem Gegensatz zur breiten und naiven Welt- und Glaubensrepräsentation des Passionsspiels, und ihre Dramen, die einen isolierten Helden (Abraham, Saul, David) ins Zentrum stellen, gehören der neuen Zeit an.

Das Renaissance-Drama, das im übrigen profan war, wie es das 1548 den Passionsbrüdern vom Parlament verliehene Monopol verlangte, hatte eine neue Welt zu erschaffen, einen neuen dramatischen Raum, das heisst einen Raum echter Be-

ziehung, verwirklicht durch das Gegenüber eigengesetzlicher Gestalten. Das Passionsspiel hatte seinen dramatischen Raum mit einem Reichtum der Gestalten und Beziehungen erfüllt, wie er dem Drama sonst nirgends beschieden war und der auf seiner Simultanbühne unmittelbar sichtbar wurde; die naive Vergegenständlichung höchster dogmatischer Paradoxie dicht neben dem buntesten Ineinander volkstümlichen Betriebs, die Transzendenz gleichzeitig mit vertrautem Alltag. — Dem Kunstdrama der Renaissance war kein solcher aus Glauben und Volkstum gespeister Vorrat verliehen; es war zunächst Nachahmung der Antike, d. h. vor allem Senecas, es war Schuldrama auch im Sinne des Schülerhaften, ohne echte Gestalten, ohne Handlung, ohne dramatischen Raum. Es nannte sich «heroisch», indem es einzelne durch Unheil oder Verruchtheit ausgezeichnete Gestalten von prätendierter Übermenschlichkeit aufstellte, die aber, wenn sie nicht Abraham, Saul, David sind und als solche mit dem unbegreiflichen Anspruch Gottes zu tun haben, ohne ein Gegenüber bleiben, also keinen Raum besitzen und nicht in einer Handlung stehen können.

Aus solcher Inhaltlosigkeit des Raums und solcher Isolation des übersteigerten Helden hatte das Drama in der Folge seine Existenz zu gewinnen; die Partnerschaft der zerstörten Transzendenz konnte nicht gewaltsam erneuert noch ein Ersatz dafür geschaffen werden; — der dramatische Dichter war vielmehr darauf angewiesen, den leeren Raum selbst zu aktivieren, ihn geheimnisvoll, katastrophenträchtig zu machen, und anderseits aus dem isolierten Helden etwas wie einen Gegenspieler, einen Betrachter, Ankläger hervorzuholen. Indem das Drama solche Züge nervöseren Eigenlebens aus dem Mangel an Transzendenz heraus sich mühsam erwirbt, entzieht es sich schon dem wesenlosen Begriff der Renaissance und eröffnet das Barock.

Damit das geschehen, d. h. damit ein Drama, und vor allem eine Tragödie, entstehen konnte, musste offenbar das triumphierende «Medium mundi te posui ut circumspiceres commodius» der Renaissance eine Verschattung erfahren und unter ein verneinendes Vorzeichen treten. Die Vorstellung des grossen Menschen als Mittelpunkt des Universums bleibt

in ihrer ganzen Macht erhalten, der Mythus von seiner mikrokosmischen Würde wurde aus einem alchemischen Secretum zum meistabgewandelten öffentlichen Geheimnis und erfuhr nach Zenith wie Nadir hin eine unüberbietbare Steigerung; — aber die so im Menschen sich darstellende Welt hat sich verändert, sie besitzt nicht mehr das prachtvolle, raumhaft klare Selbstgenügen, das die Renaissance den Dingen beimessen wollte, sie ist unterwegs, aus dem Zeichen des Raumes in das der Zeit zu rücken. Die Dinge des Raumes verlieren nichts von ihrer Körperlichkeit, sie gewinnen sogar an Tiefe und vielfach spielender Erscheinung, sie werden erkannt in ihrer Hinfälligkeit und Scheinhaftigkeit, und ihre scharfe Präsenz gewinnt damit ein Element der Spannung. Nicht mehr ein reines herrschendes Schauen übt der Held der Welt gegenüber; der Blick ist nun gemischt aus Begierde und schmähender Abwehr, aus distanzierter Herrschaft wurde eine Verstrickung und ein Ringen aus der Verstrickung heraus. Leidenschaft, Misstrauen, Absage, Trauer, ekstatisches Sich-hinweg-schwingen treten nun auf, — kurz, dramatische Verhaltungsweisen. Die einfachste und normale ist diese: der Held löst sich von der Welt, um nicht mit ihr zu versinken, um sich nicht an die vergänglich-scheinhaften Dinge zu verlieren und sich vom Schicksal nicht vernichten, vielmehr in der Katastrophe erhöhen zu lassen.

Die französische Dichtung hat sich dem barocken Vergänglichkeitstaumel nie in dem Masse hingegeben, wie wir es etwa in der deutschen finden (es sei nur an die Kirchhofsgedichte der Jakob Balde, Andreas Gryphius, Hofmannswaldau erinnert), sie hat auf der Gegenseite auch nie das Bild der unwandelbar sich wahrenden heldischen Seele zu jenen äussersten Graden vorgetrieben, wo das deutsche und englische Barock seine grossen Entdeckungen machte, indem es den heillos erstarrten Luzifer als letzte Verwirklichung des Helden fand, der bleiben will, der er ist und mit der gefürchteten grausen Verwandlung des Stoffes auch die gnadenhafte Verwandlung übergesetzlich erneuerten Lebens ablehnt. (La Rochefoucauld hat später, was hier in dramatisch-mystischer Spekulation gesehen wurde, innerhalb des psychologischen Bereichs vielfach parallel formuliert.) — Aber die französi-

sche Dichtung dieser Zeit hat mit dem allgemeinen, vor allem dem deutschen, Barock immerhin gemein das Verhalten des Helden, das reiner Widerstand gegen den wüsten Verfall des Stoffes und die Willkür des Schicksals ist. Das Schicksal ist nur Angriff, er nur Widerstand. Und auch die Bewegung, die ihn von innen her angreift, seine eigenen Leidenschaften, ist ihm kaum etwas anderes als mechanisch stofflicher Ansturm, den er dank seiner höchsten Geisteskraft, dem unerschütterlichen Willen, zu brechen vermag.

«Manebo semper unus et similis mei»

ruft der bedrängte Märtyrer im Drama des französischen Jesuiten Caussin (was in einem erschütternden Vers des Andreas Gryphius so heisst:
«Ich sei auch, wer ich sei, mir wird vor mir nicht grauen.»)

Und für viele von Corneilles Helden gilt das Wort der Emilie in *Cinna:*

«Je suis toujours moi-même et mon cœur n'est point autre.»

Damit haben wir vorgegriffen. Corneille steht am Ende der Entwicklung, die es hier zu betrachten gilt; an ihrem Anfang steht die Generation von Robert Garnier. Ronsard begrüsste diesen Dichter, dessen acht Dramen von 1568—83 erschienen, als letzten der Renaissance-Dramatiker («Sur Hélicon tu grimpes des derniers»), — für uns ist er der erste des Barock. Er zeigt jene Aktivierung des leeren Raums, jene schattenhafte Doppelung des sich selbst betrachtenden, sich selbst anklagenden Helden, von der die Rede war. Sein Werk steht ganz unter dem Vorbild Senecas, aber es ist nicht eine papieren schülerhafte Nachahmung. Wir spüren eine ähnliche Raumvorstellung wie bei Seneca selbst: eine riesenhafte, doch nicht unendliche Räumigkeit, umschlossen vom Firmament mit seinen gesetzmässigen Bildern, eine gespannte Gegenwart der Raumesdinge (an Stelle der Transzendenz); die Berge, Haine, Stadtmauern, die Syrten und Einöden, alle an ihrem Ort, werden möglichst gleichzeitig im Bewusstsein gehalten und immer wieder angerufen; auf den Stufen dieser festgebannten, hohltönenden Welt hat die Figur des unter das Schicksal gestellten Protagonisten gewaltige Grösse und

sein Wort eine Präsenz, der niemand entgehen kann. Die götterlose Welt entgleitet deshalb nicht ins Scheinhafte, weil die Härte der Materie sich um so wuchtiger ausspricht, in Versen wie etwa diesem:

«L'horrible pesanteur des pierres le broira.» (*Troade,* II)

Die Materie wird sinnbildlich sichtbar in der herrschenden Gegenwart pomphaft monumentaler Gräber, die der steten Anrufung der Totenwelt entspricht.

«De mon défunct espoux la sépulchrale cendre» (*Troade,* II)
«Je dévalle aux Enfers en l'avril de mon âge» (id., III)
«Que n'as-tu jà mon corps dans la tombe abatu?» (id., III)
«O Phlégéthon, Erèbe, Achéron, tristes fleuves,
O larvales maisons de toute joye veufves!
O monstres des Enfers!» (id., IV)

Im *Hyppolyte* ist von Beginn des Dramas an der Schauplatz, das Schloss des Theseus, heimgesucht von unheilverkündenden Vögeln und grausen Vorzeichen, und der ganze Ablauf der Handlung in ein schauerliches Düster gehüllt, das in vollem Gegensatz steht zur mythischen Sonnenversippung Phädras und der Lichtnatur Hippolyts, in Gegensatz aber auch zu der von Vorstellungen strahlenden Tages erfüllten Rede der Helden. Überall in Garniers Werken finden wir jenseits des obligaten vordergründigen Trauergerüstes eine ferne Gegenwelt des sommerlich-mittäglichen Lichtes, Fluren und Höhen voll heller Einsamkeit, goldene Felder. In dieser unsichtbaren mittaghellen Gegenwelt fehlt der Mensch, — und sie ist nur vorhanden in der Vorstellung des in stygisches Düster gebannten Helden, ein lyrisch sich äusserndes erdhaftes Paradiesbild des vom Schicksal Eingefangenen. Wo diese abwesende, versagte Welt in Trauer oder Sehnsucht angerufen wird, erscheint sie dann schweigsam und in seltsamer Einsamkeit und eleatischer Vereinzelung ihrer Teile.

«O rochers égarez!
O coûtaux! ô vallons! ô bestes! ô forests!»
(*Hippolyte* III)

«O fontaine dircée! ô fleuve Ismène! ô prez!
O forests! ô coustaux! ô bords de sang pourprez!
O soleil jaunissant, lumière de ce monde!»

(*Antigone* IV)

Der Raum ist in diesen Dramen nicht einfach selbstverständlicher Ort der Erscheinungen; er ist für sich selbst da und spricht das Bewusstsein mächtig an. Seiner drohenden Gespanntheit gegenüber zieht sich der Held in sich selbst zusammen und sammelt sein gesteigertes Selbstsein am engsten Ort: strotzende, aber gelähmte Kraft. Was hier gemeint ist, zeigt vielleicht am besten eine Stelle aus dem *Hercules Oetaeus* von Seneca. Hercules hat seinen vom Gift der Hydra befallenen halbgöttlichen Leib auf ungeheurem Scheiterhaufen verbrannt, die Asche wird der alten Alkmena in der Urne überbracht. Ihre Rede ist:

Timete superi fata! Tam parvus cinis
Herculeus, huc huc ille devrevit gigans!
o quanta, Titan, ad nihil moles abit!
Anilis, heu me, recipit Alciden sinus,
hic tumulus illi est: ecce vix totam Hercules
complevit urnam.

Im französischen *Hercule mourant* von Rotrou hiess das:

«En ce vase chétif tout Hercule est enclos.
Je puis en une main enfermer ce héros.»

Herkules, der eben noch die Weiten des Oeta mit seinem Geschrei erfüllt und das Meer mit seinem Scheiterhaufen überflammt hat, nun von der engen Urne umklammert: in diesem mythischen Bild musste der frühbarocke Dichter sein Gefühl von der Leere des geschlossenen Raums und der in starrster Enge unversehrbar aber auch unfruchtbar sich ballenden heroischen Energie finden. Es ist das Gegenstück zum wahren, «offenen» tragischen Helden, der sich selbst an die Welt hinriskiert, um im Untergang sie und sich zu verwandeln, nicht ohne in Augenblicken schwindelnder Einsamkeit sich zurückzuwenden und wie Karl Moor auszurufen: «Könnte ich zurückkehren in meiner Mutter Leib!» oder wie Claudels

Simon Agnel vor dem selbstmörderischen Hinaustreten in ungeheure Tat sich furchtsam in die Scholle der nächtlichen Erde zu drängen. Die Kraft des frühbarocken Helden riskiert sich nicht, sie verschliesst sich inmitten der Leere, staut sich im gedrängten Bei-sich-sein, und lähmt sich damit auch. (Pugets Milon von Croton ist damit die treffende Gestaltung des barocken Herkules.) Immer wieder wird bei Garnier dem leeren und gespannten Raum ein gewaltsames Eingeschlossensein entgegengesetzt; das geht bis ins Einzelne, so dass hier Phädra von den Vögeln sprechen kann als:

«ce qui vole enclos
Dans le vide de l'air.»

Eingeschlossen im Leeren; hier die Ballung des einsamen Bewusstseins, dort die Leere des Schicksalsraumes, aus dem unfassliche Schläge herniederfallen. Der Held empfängt diese Schläge, ohne zu antworten und ohne sich von ihnen irgend verwandeln zu lassen; die Spannung zwischen Schicksalsraum und verschlossenem Selbst konnte von Anfang an nichts als die Verkündung von Tod und Untergang in sich bergen; die Erfüllung solcher Verkündung nimmt der Held im Abrollen des Dramas entgegen, ohne sich zu bewegen; das Sckicksal stösst die Handlung vorwärts, er verharrt in Betrachtung und Klage; der dramatische Gewinn ist nicht eine Verwandlung, aber ein mächtiges Anwachsen der heimgesuchten grossen Person. Häufig sieht man die Protagonisten um die den Zuwachs ihrer tragischen Grösse speisende Unheilsernte sich streiten, wie zum Beispiel in der *Troade* Hekuba und Andromache wetteifern, wen die neu einfallende Katastrophe näher angehe:

«Cette horreur m'appartient.» — «Mais à moy misérable.» — «Mais à moy, car tout mal m'est, hélas, lamentable.»

(*Troade* IV)

Mit Feierlichkeit, ja mit tragischer Genugtuung nimmt der Held die Fügungen des Schicksals und die vom Verhängnis ihm aufgebürdete Schuld in sich hinein, und er erreicht seine erhabenste Grösse, wo er bei grösster Gedrängtheit des Unheils die etwa gestörte Sammlung sich wieder schafft und

sich dem Untergang weiht. Keiner grossartiger als Oedipus in der *Antigone:*

«Je me veux séparer moymesme de mon corps.
Je me fuiray moymesme aux plutoniques bords.
Je fuiray ces deux mains, ces deux mains parricides,
Ce cœur, cet estomac, ces entrailles humides,
Horribles de forfaits. J'esloigneray les cieux,
L'air, la mer et la terre, édifices des dieux.
Puis-je encore fouler les campagnes fécondes
Que Cérès embellist de chevelures blondes?
Puis-je respirer l'air, boire l'eau qui refuit,
Et me paistre du bien que la terre produit? . . .
Il faut que tout mon corps pourrisse sous la terre,
Et que mon âme triste aux noirs rivages erre,
Victime de Pluton. Que fay-je plus ici,
Qu'infecter de mon corps l'air et la terre aussi?»

(Antigone *I)*

Neben der Anrufung ist die Klage das eigentliche Element des Dichters Garnier; er erhebt sie zur dramatischen Äusserung, indem er sie stets zur Selbstanklage macht, ob nun Oedipus, Phädra, Theseus, Cornelia, Hekuba oder Cleopatra sprechen. Die Selbstanklage schafft der Elegie dramatischen Raum, indem sie das unheilvolle Verhängnis, das von der heldischen Person wie von einem bösen Stern auf die Umwelt ausgeht, als tragischen Vorgang zeichnet, um es allerdings sogleich wieder in die Person zurückzuziehen und der heldischen Grösse gutzuschreiben. Wie diese Selbstanklagen, dieser Wunsch nach Untergang im späten Barock sich offen als die negativ phrasierte Prunkrede des seine finstere Grösse erwägenden Helden geben, sieht man deutlich, wenn man betrachtet, was aus einer Rede von Garniers Cornélie bei Corneille geworden ist. Bei Garnier spricht Cornélie im Beisein Ciceros, aber in halbem Selbstgespräch:

«Ainsi suis-je la cause et du courroux des dieus,
Et du trépas cruel qui te sille les yeux,
Déplorable Pompée: ainsi je suis l'orage,
La peste et le flambeau qui ta maison sacage.

Mais ce ne sont les dieux, ny Crasse, mon espoux,
Qui pour tienne me voir nous poursuivent jaloux;
C'est un malheur couvert, une sourde influence,
Que j'ay receu du ciel avecques ma naissance,
De combler d'infortune et d'esclandre tous ceux
Que j'auray pour espoux en ma couche receus . . .
Je suis comme un poison, qui dans un corps tombé,
Rend, si tost qu'il l'attaint, le meilleur sang plombé . . .
(*Cornélie* II)

In Corneilles *Pompée* nun tritt nach dem Tode ihres Gatten Cornelia dem Sieger Cäsar mit Unglücksstolz warnend und selbstbewusst gegenüber:

«César, de ta victoire écoute moins le bruit!
Elle n'est que l'effet du malheur qui me suit.
Je l'ai portée pour dot chez Pompée et chez Crasse;
Deux fois du monde entier j'ai causé la disgrâce,
Deux fois de mon hymen le nœud mal assorti
A chassé tous les dieux du plus juste parti:
Heureuse en mes malheurs, si ce triste hyménée
Pour le bonheur de Rome, à César m'eût donnée,
Et si j'eusse avec moi porté dans la maison
D'un astre envenimé l'invincible poison.»
(*Pompée* III)

Die bei Garnier noch so feierliche Steigerung des Selbst am vernichtenden Verhängnis hat hier bereits etwas Sportlich-Witziges bekommen und ist jedenfalls am Rande ihres Sich-selbst-ernst-nehmens angelangt. Aber auf der ganzen Linie des Barockdramas sehen wir auf dem Höhepunkt der Heimsuchung den ekstatischen Jubel des schicksalerhöhten Helden ausbrechen. Bei Garnier etwa Andromache:

«Or donc face le Ciel son vouloir sanguinaire,
Se soûlent les destins!»
(*Troade*, II)

Und später der Ausruf des Curiace bei Corneille:

«Que désormais le ciel, les enfers et la terre,
Unissent leurs fureurs à nous faire la guerre;

Que les hommes, les Dieux, les démons et le sort
Préparent contre nous un général effort!»

(*Horace*, II, 3)

Der Held im Drama des Frühbarock ist allein mit seinem Schicksal im leeren Raum. Zwar ist dieses Drama nicht ein Monolog, es ist von mehreren Personen getragen, aber es kommt zwischen ihnen kaum zu dem, was sonst das Wesen des Dramas ausmacht: einem lebendig gepannten Gegenüber unter ganzem Einsatz der Person; da ist kein Austrag von Gegenkräften auf Leben und Tod, keine Verwandlung des einen am andern. Sie stehen nebeneinander und treten kaum in andere Beziehung als dass sie sich den vom Schicksal ausgehenden Stoss übertragen. Das heisst für die äussere Form: die Personen sprechen sich einzeln aus in Monologen, oft ohne sich überhaupt auf dem Schauplatz zu treffen; wo dies doch geschieht, da ist ihr Zwiegespräch meist rein rationale Stichomythie, spitz gegeneinander gesetzte Rede und Gegenrede, wobei weniger die Personen sprechen als dass Standpunkte, Überzeugungen ausgetauscht werden, ohne sich aber gegenseitig zu beeinflussen. Dieses starre Drama ohne echtes Gegenüber findet sich bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, zum Beispiel übertrifft die Tragödie *Tyr et Sidon* von Jean de Schélandre (1608, zweite Fassung 1628) hierin Garnier bei weitem. Und auch in manchem weniger geglückten Werk Corneilles findet sich dieses leblose oder höchstens mechanisch einwirkende Nebeneinander schematisch aufgeteilter Rede.

Im ganzen jedoch unterscheidet es das Drama des reiferen Barock von dem der Frühzeit, dass nun ein wirkliches Gegenspiel der Personen beginnt. Es ist zunächst Abwehr. Die Umwelt ist dem Helden eben jene ungenügende treulose Natur, gegen die es sich zu wehren und zu wahren gilt. Sein erstes Anliegen ist seine eigene Erhöhung, sei es als Märtyrer, als Fürst, als Gerechter, und hiefür ist ihm alles Material: der Gegner und der Freund wie das eigene Gefühl. Es gilt, das alles hinter sich zu lassen, um sich emporzuschwingen und das reine Selbst über die Zeit weg ins Ewige zu retten.

Dem abwehrenden heldischen Selbst tritt nun aber ein Gegenheld gegenüber: seine aus ihm selbst mit Notwendigkeit entwickelte Negation, und doch zuletzt tief mit ihm verwandt. Ihre einfachste Gestalt ist der Tyrann, zum Beispiel der Herodes in den Mariamne-Dramen von Hardy und Tristan, bei Corneille Phocas gegenüber dem Helden Héraclius. Er ist haltlos, dem wüsten Sturm von Schicksal und Leidenschaft ausgeliefert, auf abschüssiger Bahn bewusst in die Tiefe rasend, das Bessere sehend und das Schlechte befolgend. Er ist ganz und gar befangen vom Bangen der Zeit, dem der Held sich entzieht, von Angst und Trübsinn verfolgt, in der Nacht von schweren Träumen heimgesucht. Im Grunde doch unter dem gleichen Zeichen wie der Held, trachtet auch er nach übermenschlicher Erhöhung; da ihm sein Selbst entgleitet, sucht er sich des fremden Selbst zu bemächtigen und leitet damit den zäh verzweifelten Kampf ein, der das einzig echte Gegenüber der Personen des Barockdramas ist.

Das Barock hatte tiefe Blicke in die Unergründlichkeit und komplizierte Verknüpfung seelischen Lebens getan, wenn auch noch im Banne mechanistischer Vorstellungen. Es ist besessen vom quälenden Gedanken der Unergründlichkeit des einen für den andern; eine abgründige Hinterhältigkeit wird überall gefühlt, überall ist Untreue möglich, Undank vorauszusetzen; die barocken Theorien vom Hofmann haben als alles weitere bedingenden Grundgedanken die Annahme, dass man sich nicht ausliefert, sondern reserviert und mit gleicher Reservation des andern rechnet. Der Fürst, als Gestalt des hoch exponierten Menschen, lebt an seinem Hofe in steter Angst vor allen, die ihn umgeben und ihm scheinbar unterworfen sind. Mit allen Mitteln, aber immer umsonst, wird der Versuch gemacht, den andern zu ergründen und ihn damit in eigene Macht zu bringen. Das Barockdrama, zum Beispiel ein Werk des Paters Le Jay, hat das Motiv vom Ring des Gyges entdeckt und in diesem Zusammenhang verwendet: mit der magischen Hilfe des Rings kann das Verborgene der Mitmenschen erschaut werden, — aber der übermenschliche Frevel führt zum Untergang. Mit Zangen und Messern bricht der Tyrann verzweifelt in das fremde Ich ein, das ihm Widerstand leistet, doch dieses weist ihn in der Mar-

ter höhnisch zurück und triumphiert noch im Tod als unerschüttertes Selbst.

Es gibt keinen Ausweg, da die echte Begegnung und die Bereitschaft zur Verwandlung fehlt; jeder wahrt sein Selbst, im Triumph oder im Untergang, und vom einen zum andern gibt es nur Angst und Gewalt. Das gilt auch noch im Zustand leidenschaftlichen Verfallenseins an einen andern; auch hier die Angst, vor dem Geheimnis des andern, das nie zu überwältigen ist, die Gewalt gegenüber dem Widerstand des andern oder der Leidenschaft selbst. Mit den Mitteln der Magie will der Liebende das sich entziehende Ich des andern vergewaltigen. Ein im Barock europäisch beliebter Stoff des Liebesdramas war die Geschichte von Herodes und Mariamne. In Frankreich hat sie unter andern Tristan in seiner Tragödie *La Mariane* (1637) behandelt. Auch hier befindet sich der Machtmensch Herodes gegenüber dem undurchsichtigen Selbst der Mariane, die ihm zur Vollendung seiner Grösse und Gewinn seiner herrscherlichen Ruhe im Wege ist. Aber er ist nicht frei, sie zu beseitigen, denn er liebt sie leidenschaftlich. Dabei ist er ihrer so unsicher, dass er fürchten kann, sie trachte nach seinem Leben. Mit allen Mitteln der Überredung und der Gewalt versucht er, ihr ihr Geheimnis zu entreissen und sie damit seiner Macht zu unterwerfen; da dies nicht gelingt und sie nach dem Tode verlangt, erträgt er auch dies nicht.

«Comment? veux-tu mourir pour m'empêcher de vivre?
Et violant encor toutes sortes de droits
Attenter sur ton Roi pour la seconde fois?
Bien que tu sois de glace et que je sois de flamme,
Les Cieux ont attaché mon esprit à ton âme,
Le beau fil de tes jours ne peut être accourci,
Sans que du même temps le mien le soit aussi.»

(*Mariane* III, 2)

Und doch bleibt ihm zuletzt nichts anderes übrig, als, da er die ganze erschreckende Fremdheit der begehrten Frau erkennt, sie töten zu lassen, um zugleich mit dem Gegenstand der Leidenschaft auch die Leidenschaft selbst zu vernichten. Das aber führt ihn in den Wahnsinn, jenen Zustand des

Selbstverlustes, den die barocken Dichter mit tiefer Einsicht oft als das Ende der schrankenlos gewaltsamen Selbstsucht des Tyrannen zeichneten.

Im gleichen Jahr mit der *Mariane,* 1637, erschien Corneilles *Place royale,* eine Komödie, die einen parallelen Vorgang in heiterem Spiel abwickelt. Alidor liebt Angélique, aber er empfindet diese Liebe als Belastung und Gefahr und wirkt ihr kraft seines Willens entgegen; in verdeckter Intrige sucht er Angélique einem andern zuzuspielen, ist aber am Ende froh, als das Mädchen ins Kloster geht, also keinem andern angehören, ihn selbst aber auch nicht beschweren wird. Corneille behandelt diese Geschichte aus der *Astrée* als Komödie, und doch ist die Haltung seines Helden nicht in unbedingter Distanz zu Mord und Totschlag wie ein Herodes sie übt; Alidor steht an einer unmerklichen, aber entscheidenden Grenze der Wertung: er ist noch Held, da er seinen Willen gegen seine Leidenschaft durchsetzt und sein Selbst von fremdem Einfluss entschlossen befreit; — zugleich streift ihn aber schon ein feiner Strahl der Lächerlichkeit, da er aus starrem Beharren heraus gegen das Leben handelt und sich selbst betrügt, um er selbst zu bleiben. Der Wille, engelhaft unberührt und losgelöst zu bleiben, ist nicht mehr heroisch gesehen, oder doch nicht mehr nur heroisch, er ist vom Gefühl echter gesellschaftlicher Gemeinschaft heraus heiter abgelehnt. Alidor ist damit ein Vorgänger von Molières Misanthrope, der auch mit seinem Angelismus sittlicher Unbedingtheit gegenüber der versöhnlichen Nuanciertheit lebendiger Gesellschaft Unrecht behält, ein letzter abgetönter Nachklang des barocken Helden.

Corneilles Werk steht, wie unsere Beispiele andeuteten, auf der Grenze; es hat an manchen Orten teil an der kühnen Aufgipfelung des barocken Übermenschentums, aber es führt auch bereits hinüber zur bescheideneren, ironisch-versöhnlichen Menschlichkeit der französischen Klassik.

MÖRIKE: DAS VERLASSENE MÄGDLEIN

Von Emil Staiger.

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muss ich am Herde stehn,
Muss Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Dass ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Gottfried Keller hat Mörike einmal den «Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin» genannt und damit sein eigenartiges Künstlertum unübertrefflich in Worte gefasst. Mit dem «Sohn des Horaz» mag freilich zunächst nur der Dichter der Epigramme und Elegien gemeint sein. Darüber hinaus jedoch deutet das Wort den artistischen Zug in Mörike an, den Sinn für die Reize der Form an sich, der ihn gelegentlich fast schon in die Nähe Hugo von Hofmannsthals rückt und sich nicht minder in den frühen Liedern als in den klassizistischen Versen der späteren Zeit bezeugt. Derselbe Artist ist aber noch, als «Sohn der feinen Schwäbin», ein ins Tiefste eingeweihter Poet. Das idealistische Wissen eines Schelling liegt ihm noch im Blut. Mit den Bereichen der Romantik ver-

binden ihn unterirdische Adern. Und keiner der Späteren durfte sich wohl noch Goethe so nahe fühlen wie er.

Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir auch ein scheinbar so schlichtes Gebilde wie *Das verlassene Mägdlein* zu deuten versuchen. Es ist zuerst im *Maler Nolten* erschienen und dann als selbständiges Stück in die Gedichtsammlung eingegangen. Nolten hört es von einer Mädchenstimme vor seinem Fenster singen, während er krank in Gefangenschaft liegt. Wir sollen ein Volkslied darin vermuten, wie in dem Gedicht *Die Schwestern,* das Mörike an Fr. Th. Vischer gesandt hat mit der Behauptung, er habe es im Feld von zwei Mädchen singen gehört. Er war dann freilich gutmütig genug, schon im Postscriptum zu gestehen, tatsächlich stamme das Lied von ihm; er sei nur begierig gewesen, zu prüfen, ob sein volkstümlicher Stil sogar den gelehrten Freund zu täuschen vermöge. So wurde es Vischer leicht, zu erklären, er habe von Anfang nicht getraut. Wir sind in derselben Lage wie er. Wir wissen, dass das *Verlassene Mägdlein* so wenig wie *Zwei Schwestern,* wie *Ein Stündlein wohl vor Tag* oder *Suschens Vogel* ein Volkslied ist. Der Ton aber ist erstaunlich getroffen. Man glaubt an Improvisation. Kurze Sätze folgen einander wie in den Liedern des *Wunderhorns.* Die höchst liberale Metrik, die manchmal kaum mehr fassbar ist, wirkt naiv. Doch niemand darf daran zweifeln, dass Mörike diese Naivität erstrebt hat, dass er bewusst den Takt verschleiert, während das Volkslied sich mit mehr oder minder Erfolg um die Regel bemüht. Derselbe Dichter meistert im *Besuch in Urach* die Goethesche Stanze, in einigen Peregrinagedichten orientalisches Kostüm, im Brief *Erinnas an Sappho* hellenischen, in den Senaren römischen Stil. Und offenbar wäre es falsch, zu fragen, welche Form seine eigene sei. Die Klassiker und Romantiker haben unzählige Formen ausgebildet. Da lockt es ihn, bald etwas in diesem, bald etwas in jenem «Sprechton» zu machen. Nur den Gehalt «entlehnt er seiner eigenen Innerlichkeit» — um die bekannten Worte Hofmannsthals über den *Brief des Lord Chandos* zu brauchen. So begleitet im Roman den Maler Nolten der Schauspieler Larkens, den fühlenden Menschen der Epigone, der Seelen, doch keine Seele hat, und fasst in Sprache, was jener empfindet.

Ist aber der Gehalt des *Verlassenen Mägdleins* Mörikes Eigentum? Untreue des Knaben, Schmerz des Mädchens: Das scheint uraltes volkstümliches Gut von solcher Einfachheit, dass man es kaum aus eines Spätlings kompliziertem Gemüt erklären zu müssen glaubt. Und doch ist jede Zeile von seinem ganz persönlichen Geist erfüllt.

Wir werden zunächst der Jugendgeliebten des Dichters, Klärchen Neuffers, gedenken, auf die sich das älteste Stück der Gedichtsammlung, *Erinnerung*, bezieht. Es ist kein Zufall, dass Mörikes erste gültige lyrische Äusserung den Rückblick auf etwas Vergangenes dichtet. Naturen, denen es an Kraft gebricht, das Leben selber zu meistern, wird in der ersten Liebe das Schicksal aller künftigen Liebe geweissagt. Was Mörike an Klärchen erfuhr, wiederholte sich, heftiger und gefährlicher, in der Liebe zu Peregrina und wiederum bei Luise Rau. Solche Wiederkehr des Gleichen, bei Menschen und in Verhältnissen, die miteinander gar nichts zu schaffen hatten, mochte den Dichter wohl dazu bringen, die Schuld im eigenen Herzen, wo nicht klar zu erkennen, so doch zu ahnen. Wir fassen sie ganz formal, wenn wir sagen: Es war ihm verwehrt, das Leben anders denn als vergangenes anzuerkennen. Als Liebender gleicht er jenem unglücklichen Jüngling in Kierkegaards *Wiederholung*, der nach der ersten Begegnung mit der Geliebten in Träumerei versinkt und Möllers Verse vor sich hin sagt:

«Zum Lehnstuhl kommt aus der Jugend Mai
Ein Traum mir heut,
Sehnsucht nach dir ergreift mich dabei,
Du lieblichste Maid.»

Kierkegaard bemerkt dazu: «Er war tief und innig verliebt, das war klar, und doch war er imstande, sich sogleich, an einem der ersten Tage, an seine Liebe zu erinnern. Im Grunde war er mit dem ganzen Verhältnis fertig. Ehe er anfängt, hat er einen so furchtbaren Schritt gemacht, dass er das Leben übersprungen hat. Ob das Mädchen stirbt, das wird keine wesentliche Veränderung hervorbringen, er wird sich wieder hinwerfen, sein Auge wird sich wieder mit Tränen füllen, er wird wieder die Worte des Dichters wiederholen.»

Ähnlich stand es um Mörike. In einem ziemlich frühen Brief an Luise Rau zum Beispiel schreibt er:

«Ich schauderte einen Augenblick vor der Grösse und vor der *Wirklichkeit* meines Glücks; denn gibt es nicht solche seltene Momente, wo gleichsam ein rascher Blitz des innersten Bewusstseins uns das, was wir *besitzen* und *sind*, in seiner ganzen Gestalt sehen lässt, in der überwältigenden Fülle seiner Wirklichkeit, während es dann scheint, als wäre man bisher nur wie in einem gewöhnlichen Traum befangen gewesen? Da ist es mir denn, als rührte plötzlich ein Gott meine Schulter mit der Hand und ich schlüge hell die Augen auf — aber nur, um dann gleichsam wieder von einem wachen Traum in den andern zu stürzen, vergeblich ringend, das Wunder zu begreifen, das mich so glücklich macht. O liebe, liebe Luise, es ist wahrhaftig kein leeres Wort, wenn ich dir sage, dass ich in solchen Augenblicken mich zu jener himmlischen Genügsamkeit erhoben und fähig fühle, welche in dem bekannten Ausdruck liegt: ‚— Rufe Dein Kind zurück! Ich habe genossen das irdische Glück; ich habe — usw.'» Die nicht mehr ausgeschriebenen Worte lauten: «Ich habe gelebt und geliebet.»

Was half es ihm da, dass er seine Geliebten mit allen Zärtlichkeiten beschenkte, deren begnadeter Meister er war? Sie fühlten sich verlassen von ihm, der, statt die Gegenwart wahrzunehmen, von Anfang an in die Erinnerung floh. Sein erster Blick schon war — in diesem schwer fasslichen Sinne — Treulosigkeit. Und was im Einzelnen als Fehler und Missverständnis verrechnet wurde, enthüllte nur die ursprüngliche Schuld.

Das scheinen private Dinge zu sein. Bei keinem grossen Künstler aber lässt sich das Private vom geschichtlich gültigen Dasein trennen. Das Schicksal, einzig in der Erinnerung leben zu können, teilt Mörike mit einer ganzen Generation. Die hohe Zeit der «Seligen», wie er Goethe, Schiller, Mozart und Haydn genannt hat, liegt um Jahrzehnte zurück. Die Gegenwart ist kahl, und die darin leben müssen, fühlen sich müde. Eine rohere Jugend mag sich immerhin neue Ziele setzen und mit geräuschvollem Eifer um politische Ideale bemühen, indes das ewige Reich der Schönheit, gleich Orplid, in der Ferne versinkt. Denen, die noch um die Köstlichkeiten

des Vergangenen wissen, fehlt der Mut zu frischem Beginn. Skeptisch gegen alles Nahe, dem Unwiederbringlichen zugetan, so dürfen sie sich in dem alten König Ulmon als ihrem Mythos erkennen. Sie haben ihr Eigenstes überlebt.

Zumal in jüngeren Jahren hat Mörike seine Scheu vor dem Wirklichen oft als Widerwillen gegen den Tag und seine Geschäftigkeit empfunden. Der Tag ist die Zeit der Gegenwart, wie die Nacht die Zeit der Erinnerung ist, der Einkehr in die Tiefen der Träume, die vom vergangenen Leben gespeist sind. «Da noch der freche Tag verstummt», vernehmen wir den schwärmerischen *Gesang zu Zweien in der Nacht.* «Lisch aus, o Tag, lass mich in Nacht genesen!» heisst es in einem Sonett an Luise Rau. Das ist romantische Sehnsucht. Doch findet der Dichter sie nur sehr selten gestillt. Die Tageszeit, in der sein Genius zu sich kommt, ist eher der Morgen. Als Hermann Kurz die Gedichte ordnete, stellte er an den Anfang *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang,* und Mörike war damit einverstanden. Auch hier schweigt noch der freche Tag. Das reine Weiss, das Unberührte erscheint als Wiederkehr der Kindheit, der nie verschmerzten glücklichen Welt, in der es noch nichts Fremdes gab, nichts Äusserliches die Seele verstimmte, und eine Hoffnung, es werde daraus ein göttlicher Tag erstehen, Mut zu jedem frommen Werk verlieh. Ähnliches verspricht die *Sehnsucht* oder der *Septembermorgen.* Doch diese Hoffnung ist ein Trug. Sobald die Sonne höher steigt, verlieren die Dinge den Zauberglanz. Aufdringliche Mühsal hebt an, und was noch möglich ist, lohnt sich nicht.

Dem Erfahrenen kündigt sich drum der Morgen bald als Zeit der Ernüchterung an.

> «Ach, Lieb und Treu ist wie ein Traum
> Ein Stündlein wohl vor Tag.»

Diese Verse bewähren sich etwa in den Strophen *Früh im Wagen,* wo der Dichter noch in das «Schmerzensglück der Abschiedsnacht» versenkt ist, bis die Sonne den Traum verscheucht; oder in der *Begegnung,* wo die Liebenden, die «ungewohnten Schelme», sich nach der ersten Liebesnacht im Licht des jungen Tages begegnen, verwirrt vom Taumel und

kaum schon wach; auch in der Elegie *An Hermann,* wo der Erwachte weinend des im Traum erschienenen Knaben, eines geliebten Jugendfreundes, gedenkt. Fremde und gleichgültige Helle, wahrgenommen von einem Geist, den noch Schlaftrunkenheit umflort: Das ist die Stunde Mörikes, des Dichters auf der Schwelle der Zeiten, der aus der Nacht verbannt ist und den Tag noch nicht — wie später Gottfried Keller — als Werktag zu schätzen vermag.

In dieser Stunde fühlt auch das verlassene Mägdlein sein Geschick. Die Sterne stehen noch am Himmel. Die Hähne aber, die Feinde der Liebe, der holden Träume, verkünden das Licht. Die leidige Arbeit beginnt, im Dienste fremder Menschen, dürfen wir nach Mörikes Sinnesart vermuten; sind ihm doch selber eigentlich fast alle Menschen fremd geblieben, mit denen ihn nicht die Erinnerung an das zärtliche Dunkel der Kindheit verband.

«Ich schaue so drein,
In Leid versunken . . .»

Das ist der unteilnehmende Blick, den viele Bildnisse des Dichters zeigen, der Blick eines Resignierten, der zwar mit den Leuten spricht und zur Not die Geschäfte verrichtet, die man von ihm verlangt, den aber dies alles nichts angeht, weil etwas anderes ihn erfüllt. Doch auch dies andere vermag sich offenbar nicht recht durchzusetzen. Es ist nur irgendein dumpfes Gefühl, so wie ein vergessener Traum am Morgen dicht unter dem wachen Bewusstsein liegt und uns beunruhigt, niederdrückt oder beseligt, ohne dass wir zu sagen wüssten, woher dies Seltsame stammt.

«Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Dass ich die Nacht von dir
Geträumet habe.»

Dem Mädchen hat geträumt, es sei noch mit dem geliebten Knaben vereint, es ruhe beglückt in seinem Arm. Sonst würde es nicht in den letzten Versen den Tag fortwünschen und die eben vergangene Nacht zurückbegehren. Erinnerung gewährt die Seligkeit, welche die Gegenwart versagt.

Was aber plötzlich die Erinnerung weckt, ist der Anblick der springenden Funken. Das Element, das Feuer durchbricht gleichsam die Sphäre des dumpfen Bewusstseins und entzündet das Herz, ein Vorgang, wie Mörike selbst ihn immer wieder als Ein-fall des Dichterischen erfuhr. So schildert er etwa in einem Brief, wie er nachts im Zimmer an die Saiten einer vergessenen Gitarre rührt und der unerwartete Ton das Gemüt mit seligem Schauder überfährt. Oder er hört die Aeolsharfen im Park zu Ludwigsburg und gesteht: «Die süssen Töne schmolzen alles Vergangene in mir auf.» Hier ist es Musik, was sein Inneres aufschliesst. Musik gehört aber ihrerseits in den Bereich des Elementaren. Am Schluss des *Don Giovanni* erweist es sich, dass sie sehr nah mit dem Feuer verwandt ist. Denn wenn der Komtur verschwindet und die Flammen aufschlagen, fühlt sich die Seele vom Feuer wie von den Tönen ergriffen. Auch das Erscheinen Peregrinas begleitet im *Maler Nolten* Musik. Sie selber ist wie Flamme und Wind. In einem später unterdrückten Stück des Peregrina-Kreises scheint sich die Gestalt des Mädchens aus einem Heidesturm zu verdichten. Der Wange Glut und das Entzünden, das Lodern verbotener Leidenschaft: Bilder, die in der Sprache der Dichter längst zu Formeln abgeblasst sind, gewinnen wieder die alte Kraft. Unmissverständlich geben die Elemente das Walten der Liebe kund, so wie es in *Frage und Antwort* heisst:

«Fragst du mich, woher die bange
Liebe mir zum Herzen kam,
Und warum ich ihr nicht lange
Schon den bittern Stachel nahm?

Sprich, warum mit Geisterschnelle
Wohl der Wind die Flügel rührt,
Und woher die süsse Quelle
Die verborgnen Wasser führt?

Banne du auf seiner Fährte
Mir den Wind in vollem Lauf!
Halte mit der Zaubergerte
Du die süssen Quellen auf!»

Die Elemente sind aber die alte Macht, aus der sich Mörike im gewöhnlichen Leben des Tages verbannt weiss. *Mein Fluss, Das Lied vom Winde, Heimweh,* diese und viele andere Gedichte bewegen sich um jene Frage, die im *Besuch in Urach* an das Wasser gerichtet wird:

«Was ist's, das deine Seele von mir trennt?»

Wir hören in dieser Frage nun zugleich die tiefere mit:

Was ist's, das mich von ewiger Liebe trennt?

Und wenn wir unser Gehör so schärfen, vernehmen wir dasselbe in den Versen, über die man sonst hinwegliest, weil sie so unbeschwert klingen:

«Ach, sag mir, alleinzige Liebe,
Wo du bleibst, dass ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.»

Die Liebe ist «alleinzig» wie für Goethe, Schelling und Hölderlin, *Ἓν καὶ πᾶν*, das Göttliche, das die Welt mit unendlicher Wonne durchdringt. Für Mörike aber ist die alleinzige Liebe nicht mehr da, nicht nahe, oder doch nur in jenen seltenen Stunden der Gnade, wenn die Erinnerung «alte, unnennbare Tage» webt. Kann fern sein, was eins und überall ist? Im *Lied vom Winde* findet sich eine Stelle, die uns nicht minder verwirrt:

«Schelmisches Kind,
Lieb ist wie Wind,
Rasch und lebendig,
Ruhet nie,
Ewig ist sie,
Aber nicht immer beständig.»

Das Ewige ist nicht immer beständig, und das Alleinige ist nicht da. So weiss es der Dichter, der die Heimat seines Geistes verloren hat, jenes Land, in dem zu wohnen den Vätern, den «Seligen», noch erlaubt war. Das Bewusstsein seiner und der allgemein nichtigen Gegenwart ist's, was ihn von der ewigen Liebe trennt. Gleichgültiges hat sie überwachsen, seit Kindheit und Jugend vergangen sind. Wenn Höl-

derlin gläubig und Goethe weise genug war, das Ewige auch als Grund der gegenwärtigen Welt zu erkennen, bringt Mörike die Kraft zu einer solchen Haltung nicht mehr auf. Er lässt sich gehen; er schaut, «in Leid versunken», müde vor sich hin, ein Dichter der verlorenen Liebe, und muss sich damit begnügen, dass das Entschwundene selbst so liebreich ist, ihn hin und wieder anzumuten. Dann, wenn es ihm an die Seele rührt, im Windhauch, in einem leisen Ton, geht «süsses Schrecken durch sein Gebein». Dann ist er «lustbeklommen», «zauberbang», beklommen, weil er sich der Ohnmacht seines Gefühls bewusst bleibt, voll Lust, weil solche Anmutung das einzig Lebenswerte verheisst.

Wir laufen Gefahr, das zarte Gebilde, das wir betrachten, mit solchen Überlegungen allzu schwer zu belasten. Und doch kann jede einzelne Zeile eines Gedichts ja nur aus dem Ganzen seines Schöpfers gedeutet werden. Es ist hier nicht anders, so volksliedmässig-allgemein die Motive sich geben. Der Morgen, die trübe Schlaftrunkenheit, das Feuer, in dem die Liebe lodert, das drum im Herzen Erinnerung an die verlorene Liebesheimat weckt, das schmerzliche Gefühl, wie fern die Wirklichkeit vom Erinnerten ist, dies alles erweist sich als getreue Darstellung von Mörikes Welt. Und die letzten Verse:

«So kommt der Tag heran,
O ging er wieder!»

dürfen wir ebenso als privatesten Wunsch verstehen wie als Bekenntnis einer ganzen Generation, die nach der Nacht romantischer Träume einer ungeweihten, öden Realität entgegensah.

Schliesslich ist es auch von Bedeutung, dass Mörike solche persönlichen Worte nicht im eigenen Namen spricht. Er liebt es auch sonst, sein Ich zu verschweigen. *Der Knabe und das Immlein, Begegnung, Erstes Liebeslied eines Mädchens, Der Gärtner, Agnes, Erinna an Sappho:* In allen diesen Gedichten löst der Dichter sein Gefühl von sich ab und gibt sich das Ansehn, als spreche er nur, ein früh gealterter Gönner der Jugend, das Leben anderer Menschen aus. Die traurige Erkenntnis, vom unmittelbaren Empfinden geschie-

den und, wie Larkens, selber nichts zu sein, scheint ihm dies eingegeben zu haben. Kein Zweifel! Das Artistische, die subtile schauspielerische Begabung ersetzt die ausgeprägte Persönlichkeit, wie umgekehrt eine solche Wandelbarkeit des Stils, ein solcher Sinn für verschiedene Formen nur möglich ist, wo ein bestimmtes eigenes Dasein fehlt. Mörike war den Zeiten der Fülle noch nahe genug, um nie leer zu wirken, und doch schon so fern, um in der zärtlichen Wehmut eines entwurzelten Künstlers mit ihren Möglichkeiten zu spielen. In solcher Stunde aber ist der Kunst die höchste Vollendung vergönnt.

INTERPRETATION EINES GEDICHTES URSPRÜNGE VON STEFAN GEORGE

Von Edith Landmann.

Heil diesem lachenden Zug:
Herrlichsten gutes verweser
Maasslosen glückes erleser!
Schaltend mit göttlichem fug
Traget ihr kronen und psalter.
Später gedenkt es euch kaum:
Nie lag die welt so bezwungen·
Eines geistes durchdrungen
Wie im jugend-traum.

Heil dir sonnenfroh gefild
Wo nach sieg der heiligen rebe
Nach gefälltem wald und wild
Kam in kränzen Pan mit Hebe!
Rauhe jäger zottige rüden
Wichen weissem marmorbein.
Hallen luden wie im süden . .
Wir empfingen noch den schein.
Aus den aufgewühlten gruben
Dampfte odem von legion
Und von trosses fraun und buben·
Hier ihr gold ihr erz ihr thon!
Auf dem bergweg seht die schaar —
Eine stampfende kohorte!
Offen stehen brück und pforte
Für des Caesarsohnes aar.

Auf diesen trümmern hob die Kirche dann ihr haupt·
Die freien nackten leiber hat sie streng gestaupt·
Doch erbte sie die prächte die nur starrend schliefen
Und übergab das maass der höhen und der tiefen
Dem sinn der beim hosiannah über wolken blieb
Und dann zerknirscht sich an den gräberplatten rieb.

Doch an dem flusse im schilfpalaste
Trieb uns der wollust erhabenster schwall:
In einem sange den keiner erfasste
Waren wir heischer und herrscher vom All.
Süss und befeuernd wie Attikas choros
Über die hügeln und inseln klang:
Co besoso pasoje ptoros
Co es on hama pasoje boañ.

Das Gedicht *Ursprünge* ist merkwürdig schon durch den Ort, an den der Dichter es gestellt hat. Es steht im *Siebenten Ring* am Eingang der Gedichte, die dort unter dem Titel *Traumdunkel* vereinigt sind. Ist es, weil dem Dichter die Grundelemente des eigenen Wesens aufdämmerten, indem er in sich selbst hineinträumte? Eher so scheint uns, weil der Dichter, wenn er seiner Ursprünge gedenkt, nicht nur sein Jugendland meint, sondern vor allem auch den Jugendtraum. George besingt seine Heimat und die beiden Kulturwelten, von denen diese ihre geistige Prägung erhalten hat: die römische Antike und die römische Kirche. Die kontrastierende Darstellung dieser beiden Welten bildet den mittleren Teil des Gedichtes, eine einleitende und eine abschliessende Strophe aber feiert den Jugendtraum.

Beginnen wir unsere Betrachtung mit dem mittleren Teil, so fällt sogleich auf, dass George seine Heimat: das Rheinland in der Gegend von Bingen, das geographisch an der Grenze von Nord- und Süddeutschland liegt, als ein durchaus nur südliches Land empfindet. «Heil dir, sonnenfroh Gefild», so begrüsst er sein Land, und mit jedem Recht, denn dies ist der Landstrich Deutschlands, der am meisten von der Sonne bestrahlt wird, und in dem der edelste Wein gedeiht. Auch kulturell ist bei dem Dichter das nördliche Element des Landes wie ausgeschaltet: in einem der Rheinsprüche — in den *Tafeln* des *Siebenten Ringes* — wird auf den Nibelungenhort angespielt; als einen seiner Ursprünge indessen zieht der Dichter die am Rhein doch beheimatete Siegfriedsage nicht in Betracht, und die germanische Urbevölkerung, die er in diesem Gedicht als rauhe Jäger in Begleitung zottiger Rüden erwähnt, scheint er mit den Augen der Rö-

mer anzusehen: Germania quos parturit horrida fetus. In Kulturwelten, nicht in Stamm und Rasse fühlt der Dichter sein Dasein wurzeln, und diese Kulturwelten, die das Rheinland im Wesentlichen bestimmen, stammen beide aus dem Süden. Mit Drusus und Germanicus, Sohn und Enkel des Augustus, die das Rheinland eroberten, zog in die noch barbarischen Wälder des Nordens Gesittung und Kunst ein. Der wilde Wald ward gefällt, das Wild erlegt, die heilige Rebe gepflanzt. Die Römer brachten Tempel, Marmorbilder, Feste. Sie bauten Strassen und Brücken, über die hin der Dichter im Geist eine stampfende Kohorte ziehen sieht. Die Römer pflegten, wie man weiss, in den eroberten Provinzen sowohl Lager für das Heer als auch Städte anzulegen; auch die Lager hatten Gebäude und Bäder, in den Städten aber mischten sich die Römer mit der Bevölkerung und errichteten dort auch Heiligtümer und Amphitheater. George gedenkt dieser römischen als einer unerreicht grossartigen Kultur, von der die durch die Römer eroberten Länder noch den Abglanz empfingen. Hallen grüssten nun hier, so empfindet er mit aufwallender Dankbarkeit, «wie im Süden». Auch ihre schöngestalteten Götter brachten die Römer mit in das eroberte Land. Dass George hier nicht Hauptgottheiten der Römer, nicht Jupiter noch Juno noch Venus, dass er nur Pan und Hebe nennt, hängt möglicherweise damit zusammen, dass diese auf Inschriften von Steinen, die man im Rheinland gefunden hat, vorkommen, eher aber wohl damit, dass diese Götter im Gegensatz zur weltflüchtigen asketischen Gesinnung des Christentums gewissermassen zum Sinnbild antiker Lebensbejahung geworden sind. Hebe lässt uns an die Homerischen Götter und Göttermahle denken, bei denen sie Nektar, den Trank, der die ewige Jugend gibt, kredenzt; die Römer identifizierten sie mit ihrer Iuventas, der Gottheit der schönen Jugend, der die Knaben, wenn sie die Toga virilis anlegten, zu opfern pflegten. Pan ist der Naturgott, der, oft mit einem Fichtenkranz vorgestellt, in der späteren Vorstellung nie ohne Gesang und Tanz, ohne seine Flöte und ohne einen Chor von Nymphen zu denken war.

Seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden im Rheinland von Köln bis Trier Ausgrabungen vorgenommen,

welche viele Funde aus der Römerzeit zutage förderten, wie sie die Museen in Trier, Salzburg, Mainz zeigen — oder zeigten: Steine mit Inschriften, Marmorfiguren, Gefässe aus Ton, Schalen aus Gold, Münzen, Waffen, Schmuck und häusliche Geräte. Der Dichter muss solche Stätten der Ausgrabungen besucht und in ihnen den ihm verwandten Geist des «glühend-grossen» empfunden haben:

Aus den aufgewühlten gruben
Dampfte odem von legion.

Dieser Odem, der «römische Hauch» weht in Georges Versen so spürbar, dass wir auch ohne das Zeugnis dieses Gedichtes das antike Rom als einen der Ursprünge des Dichters erschliessen könnten. Kein anderer Dichter, auch Dante und auch Hölderlin nicht, ist zu nennen, von dem in Anklängen und Wendungen und Wesen so viel in Georges Gedichte eingegangen wäre wie Horaz [1], und die im Deutschen einzige Verbindung von Monumentalität und Feurigkeit der Sprache, wie Georges Dichtung sie zeigt, hat nur in der lateinischen Dichtung ihre Parallele. Wenn, wie George meinte, die lateinische Sprache nicht eigentlich dichterisch, wenn sie die Sprache der Gesetze ist, so ist es vielleicht eben die römische Wucht, die seinen Versen durchgehend die Geschlossenheit und Endgültigkeit des Gesetzlichen und so vielen seiner Gedichte — vor allem dann im *Stern des Bundes* — den Charakter von Gesetzen gibt.

Im äussersten Kontrast zu dem Bilde der antik römischen ist die andere Kulturwelt, die das Rheinland prägte, gezeichnet: die christliche Kirche. Während die Verse, die den Einzug der Römer schildern, in einem trochäischen, im Wechsel des männlichen und weiblichen Reims beseligten und leichten Rhythmus schwingen:

---

[1] Für die wörtlich übersetzten Wendungen seien hier nur einige Beispiele genannt: «Unverbrochene Treue» (Carl August, im *Siebenten Ring*) = incorrupta fides (I, 25); «Sein Mahl ist Brot und Wein und leichte Malve» (Leo XIII., im *Siebenten Ring*) = me pascunt olivae levesque malvae (I, 31); «die schimmernde Schulter vom Leibrock verhüllt» (*Geheimes Deutschland*, im *Neuen Reich*) = Nubes candentes humeros amictus augur Apollo (I, 2). — George wusste noch im Alter ganze Oden auswendig.

Heil dir sonnenfroh gefild
Wo nach sieg der heiligen rebe
Nach gefälltem wald und wild
Kam in kränzen Pan mit Hebe!

erscheint der Rhythmus, in dem die Herrschaft der Kirche über dieses selbe Land geschildert wird: der (im Unterschied zu den französischen Vorbildern) cäsurlose, nirgends aufgelockerte, paarweise gereimte Alexandriner wie der verkörperte Geist der Schwere; er scheint am Boden festzukleben:

Auf diesen trümmern hob die Kirche dann ihr haupt
Die freien nackten leiber hat sie streng gestaupt.

Dieser Gegensatz zwischen Antike und Christentum, den der Dichter an mehreren Stellen seines Werkes, vor allem in den ersten beiden *Standbildern* im *Teppich des Lebens* ähnlich darstellt, wird in den folgenden Zeilen in etwas abgemildert. Der Dichter weiss, wieviel an römischem Erbe in die Kirche eingegangen ist; er hat, wofür das Prosastück *Der kindliche Kalender* das lebendigste Zeugnis darstellt, die unter der Übergewalt des Christentums «versunkenen römischen Prächte» — gemeint ist die Schönheit und die weisheitsvolle Symbolik der römisch-hellenistischen Kulte — in den festlichen Begehungen der katholischen Kirche noch atmen gehört. In der Fortführung dieses Gedankens vom antiken Erbe, das die Kirche aufgenommen, will der Dichter sagen, dass nicht nur die kultischen Begehungen, sondern auch die massvollen ethisch-ästhetischen Wertsetzungen der antiken Welt in die Kirche eingegangen wären, dass die Kirche aber dieses Erbe mehr und mehr verwandelte und endlich in sein Gegenteil verkehrte. Die drei Zeilen, die dies aussprechen, bieten der Erklärung einige Schwierigkeit, weil hier zwei verschiedene aufeinanderfolgende Gedanken in einem Satz, ja in einem Ausdruck zusammengefasst sind. Zur Aufklärung dieser Schwierigkeit trägt wesentlich bei, wenn wir eine Abweichung vom Texte des *Siebenten Ringes* heranziehen. Das Gedicht ist nämlich zuerst, ohne Verfassernamen, 1904, in der Siebenten Folge der Blätter für die Kunst erschienen [1], und

[1] Die Gesamtausgabe erwähnt diesen früheren Abdruck der *Ursprünge*, weist indessen auf die abweichende Lesart nicht hin.

hier sagt der Text nicht wie der spätere: die Kirche «übergab», sondern: «sie hielt» das Maass der Höhen und der Tiefen, d. h. sie behielt es, sie hielt es fest, hielt es dem anderen entgegen, und dann erst überliess d. h. übergab sie es dem anderen, dem spezifisch christlichen Geist, der dieses Maass überschritt, der die Höhen und Tiefen übersteigerte. Zur Verdeutlichung dürfen wir hier mit dem Kommentar von Morwitz an die romanische Bauart erinnern, die erst später der spezifisch christlichen, der gotischen, wich.[1] Dass die Antike im Gegensatz zur christlichen Welt schon rein sinnlich im Baulichen, aber auch im Ethischen das Maass wahrte, ist ein dem Dichter überall wichtiger Gedanke. Die ersten *Standbilder* im *Teppich des Lebens* kennzeichnen diese antike im Gegensatz zur christlichen Welt in ähnlicher Weise:

> Im maasse mit der landschaft wuchs dein haus
> Nicht höher als der nahe baum es sinnt.

Und dagegen die christliche Welt:

> In wolkige nebel deuten deine türme
> Beflügelt floh der geist die schwere scholle.

Wie den Unterschied der antiken und christlichen Bauart so empfindet der Dichter auch den Unterschied des antiken und christlichen Ethos. Die christliche Dogmatik hatte die männlichen antiken Tugenden, Tapferkeit, Klugheit, Gerechtigkeit, Besonnenheit noch aufgenommen, und viel von der grossartigen Gelassenheit, mit der die Stoiker sich über die irdischen Leidenschaften, die Affekte und die Wechselfälle des Schicksals erhoben, ist in die christliche Tugendlehre eingegangen. Doch hat sich das spezifisch Christliche in der Folge mehr und mehr akzentuiert. Die natürliche Vernunft wurde zugunsten des Glaubens zurückgedrängt und entwertet, und war die griechisch-römische Welt noch «ihres Leibes froh und seiner Lust», so forderte die christliche Ethik in ihrer reinsten Ausprägung Tugenden, die zu erfüllen nur durch

---

[2] Ernst Morwitz, *Stefan George*, 1934, S. 144. Aus Morwitz' Übersetzung dieses Gedichtes ins Englische: *Stefan George, Poems*, New York 1943, geht hervor, dass der Übersetzer diese Stelle auf dieselbe Weise interpretiert hat, wie es oben geschehen ist.

Vergewaltigung der Natur möglich waren, und deren Nichterfüllung zu Zerknirschung, Sünde und Busse verurteilte. Es ist kein Zweifel, dass George diesen spezifisch christlichen Geist nicht bejaht. Für ihn liegt das Hohe, für ihn liegt das Niedere nicht da, wo die Kirche es sieht. Aber ähnlich wie in dem Gedicht *Leo XIII.* ehrt er auch hier den Adel der seelischen Haltung als solchen; er weiss, was es menschlich bedeutet, dass die Kirche das Gefühl für eine Bindung, für einen Unterschied von seelischer Hoheit und Gemeinheit wach hielt.

Das antike Rom und die Kirche sind aber nicht die einzigen Mächte, welche die Seele des Dichters geformt haben. In den Jugendtraum, den der Dichter in der Anfangs- und Endstrophe, die den mittleren Teil umrahmen, besingt, spielen noch andere, noch viel weiter zurückliegende Kulturwelten hinein.

Sehr merkwürdig ist die erste Strophe gebaut. Sie besteht aus zwei Vierzeilern, in denen jeweilen die erste und vierte Zeile miteinander männlich, die zweite und dritte weiblich gereimt sind. Zwischen diesen beiden Vierzeilern aber steht als ein überzähliges neuntes Glied ein einzelner Vers, der, mit weiblicher Endung, aber ungereimt, für sich steht und die Achse, um die sie sich drehen, darzustellen, den entscheidenden Sinn dieser Verse zu enthalten scheint. Der Dichter besingt eine Kinderprozession, einen Zug von vielleicht auch nur spielerisch verkleideten Kindern, und der isoliert zwischen den Strophen stehende Vers besagt:

Traget ihr kronen und psalter.

Krone und Psalter nun weisen im mittelalterlichen Symbol auf König David, und auch «schaltend mit göttlichem Fug» lässt an diesen König denken, der vom Hohenpriester geweiht war. Wie König David fühlt sich der Knabe hier als Sänger und König in einer Person. Wie er diesen Traum von geistiger Herrschaft im Schilf des Flusses, das seinen Palast bildet, ausspinnt, stellt die letzte Strophe dar.

Diese letzte Strophe, die in ihren ebenfalls daktylischen Maassen der ersten entspricht, aber durch kleine Abwandlungen des Rhythmus ein merklich ernsteres und feierlicheres

Gepräge hat, zeigt den Knaben, wie er in einer selbsterfundenen Sprache Laute (deren Geheimnis der Dichter sein Leben lang gewahrt hat) über die Inseln und Hügel ertönen lässt, die dem Griechischen verwandt klingen, die zumindest der Dichter, als er die *Ursprünge* dichtete, so empfunden hat:

Süss und befeuernd wie Attikas choros.

Es scheint hiernach, dass im Jugendtraum hinter der römisch antiken und der römisch katholischen Welt in dem Dichter noch jene Bezirke aufleben, die die Ursprünge noch seiner Ursprünge waren: die alttestamentarische und die attische, die klassische Zeit der Juden, auf die das Christentum, und die klassische Zeit der Griechen, auf die die römische Kulturwelt zurückgeht. Insbesondere ist es merkwürdig, dass, wie es gerade die *Ursprünge* zeigen, die ebenso wie das Gedicht *Porta Nigra* das inkommensurabel Grossartige der römischen Welt so eindrücklich zur Darstellung bringen, der frühste und geheimste Traum des Dichters doch, wie der Hölderlins, zu den Griechen, zu den attischen Chören der Tragödie hinabreicht.

Wie höchst seltsam und bedeutsam es ist, dass der Dichter hier seine Ursprünge auf längst untergegangene, zeitlich und räumlich ferne Kulturwelten zurückführt, tritt frappant hervor, wenn wir Georges *Ursprünge* mit einem Gedicht von Verwey vergleichen, das den gleichen Titel trägt, und das George übersetzt und in der sechsten Folge der Blätter für die Kunst veröffentlicht hatte. Auch Verwey hat früh in Träumen gelebt, er hat sich später der Betrachtung der wirklichen Welt, den Gegenständen, den Dingen hingegeben. Durch Spinoza belehrt, hat er dann erkannt, dass Denken und Sein, seine Träume und Gedanken und die Dinge der wirklichen Welt im Grunde eines Wesens sind, und dass es aus beiden das Werk zu schaffen gilt. In einem frommen Dank für die, die «lebend nicht sein Leben teilten» (gemeint sind vornehmlich, vermutlich, Spinoza und Vondel), klingt das Gedicht aus. Man sieht: diese schöne wahrhaftige Besinnung Verweys bleibt in individuellem Bezirk. George dagegen lässt die Tatsachen seiner eigenen Entwicklung völlig ausser Be-

tracht. Er: das ist seine dichterische Sendung. Nicht einmal eines entscheidenden Einflusses eines Lebenden oder eines Früheren, der ihm Leiter und Lehrer gewesen wäre, nur der entscheidenden historischen Wandlungen der kosmischen Kräfte, die sich des Landes, dem er entstammt, bemächtigt und ihm das Gesicht gegeben haben, gedenkt er hier. Was sich in seiner dichterischen Sendung auswirkt, ist geschichtliches Schicksal, Kräfte, die sein Land vor zwei Jahrtausenden geformt, sind die Wurzeln seiner Dichtung, drängen in seinem Dichtertum ans Licht. Bei Hölderlin heisst es: «Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind still endend in der Seele des Dichters.» George weiss: nicht gegenwärtige, sondern historisch schon verschüttete, fast schon verschollene Kulturen suchen in ihm eine neue Stimme.

Eine solche Besinnung auf die historische Bedingtheit des eigenen Wesens ist nur in einer Zeit denkbar, die historisches Bewusstsein besitzt, die von dreitausend Jahren sich weiss Rechenschaft zu geben. Sie kann aber so nur bei einem Einzelnen zum Bedürfnis werden, der sich seiner eigenen Gegenwart gegenüber fremd und fern empfindet:

Wo an entlegnem gestade
Muss ich vor alters entstammt sein
Brüder des volkes?
Dass ich mit euch wohl geniessend
Wein und getreid unsres landes
Fremdling euch bleibe?

Nur der Sohn einer Spätzeit konnte solcher Quellen sich entsinnen, aber nur einer, der zugleich «Gast von fernem Strande» war, musste sie so sich zum Bewusstsein bringen. Die Quellen, die George als seine Ursprünge angibt, sind dieselben, aus denen die gesamte europäische Kultur entsprang und bis heute sich nährte. Aber gerade weil sie in ihm so lebendig noch springen, weil die allblühende Mutter der verwildert zerfallnen weissen Art, weil Griechenland in ihm wahrhaft noch lebendig ist, steht der Dichter als ein Fremdling in seiner Gegenwart, der jene Quellen längst ausgetrocknet, jene Bilder hohen Lebens, zu denen das frühere Europa aufgeblickt, zurückgesunken sind.

Diese antiken Quellen Europas sind für George nicht wie für die anderen heutigen Europäer erarbeitetes Bildungsgut: humanistische oder religiöse oder allgemein geistige Tradition, sondern er sog sie von der Scholle auf, aus der er erwachsen. Sie sind von Kindheit an in ihm lebendig, und sie sind es, die eben jenen Jugendtraum speisen, den die Eingangs- und die Schlusstrophe feiert. Dieser Traum ist eine Urgegebenheit, die Offenbarung eines geheimnisvollen Anfangs, Vorspiel des späteren irdischen Auftrittes in der Phantasie. Das historisch so zurückliegende Schicksal, das dieser Boden erfahren hat, ja auch die Hintergründe, die noch ferneren Fernen, in die gerade die erste und letzte Strophe durch den Traum hindurch hinabweisen, sind die dunklen Wurzeln seines Wesens, aus denen als erster Trieb, der sich zum Licht durchringt, das, was dem Dichter als die Versform alles hohen Lebens gilt: der Traum erscheint.

Wie er es auch noch an anderen Stellen seines Werkes ausspricht, ist für den Dichter der Jugendtraum der geheime Hort, aus dem alle künftige Grösse sich speist. Gleich am Anfang des *Vorspiels* zum *Teppich des Lebens* fleht der Dichter um die Wiederkehr jener Glut, die ihn in der Kindheit erhob:

> Gib mir den grossen feierlichen hauch
> Gib jene glut mir wieder die verjünge
> Mit denen einst der kindheit flügelschwünge
> Sich hoben zu dem frühsten opferrauch.

Und im *Stern des Bundes* heisst es:

> Du folg in jedem werk dem frühsten traum.

Im Jugendtraum hat der Dichter auch die eigene Sprache erfunden, von der er am Schluss der *Ursprünge* eine Probe gab, und von der er im *Jahr der Seele* berichtet:

> Schon als die ersten kühnen wünsche kamen
> In einem seltnen reiche ernst und einsam
> Erfand er für die dinge eigne namen . . .

> An deren kraft und klang er sich ergezte·
> Sie waren wenn er sich im höchsten schwunge
> Der welt entfliehend unter träume sezte
> Des tempels saitenspiel und heilge zunge.

In diesem ersten Traum, der in dem Kind bei völlig wachem Bewusstsein entsteht, und an dem es spielend weiterwebt, ist alle Weihung schon zu einem hohen Amt und auch der Grundzug schon vom Inhalt allen späteren Wirkens vorgebildet. Auch das *Kindliche Königtum* der *Hängenden Gärten* gab hiervon Kunde, und auch die *Vorrede zu Maximin* erinnert an «den Schüler Alexander, in dessen Hirn die ungeheuren Fahrten geplant wurden, die das Aussehen unserer Flächen veränderten».

Entgegen einem Zeitalter, das jede Individualität aus ihrem Milieu und ihren historischen Bedingtheiten restlos ableiten und andererseits der Individualität fast unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten zuschreiben zu können meinte, dergestalt, dass man das Leben jedes Dichters in Epochen und kleinste Phasen und in ein ewiges Werden auflöste, ist George sich klar, dass der Traum des Knaben mit den historischen Mächten, die geheim sich darin auswirkten, ein eigner und immer ins Gleiche wirkender, das Ziel schon vorbildender Ursprung, Arche im griechischen Sinne ist.

Wir würden aber sehr fehlgehen, wollten wir nun den Dichter, der das Wunder des alles spätere Leben geheim schon vorbildenden Kindheitstraumes in sich erfahren und als ein Urgesetz alles höheren Lebens recht eigentlich entdeckt hat, leichthin nur einem der der Psychologie bekannten charakterologischen Typen einreihen, als wäre er von denen, die an die Kindheit fixiert bleiben, denen Personen und Begebnisse ihrer Kindheit zur festen Norm geworden sind, an den jedes spätere Erlebnis sich misst, der gegenüber jedes spätere verblasst. Von einer solchen Fixation an die Kindheit findet sich in Georges Werk nicht die leiseste Spur. Wohl durchzieht der Fluss seiner Kindheit, der Rhein, sein ganzes Werk, immer aber ist es der Rhein der *Ursprünge*, nicht also der Schauplatz beliebiger kindlicher Eindrücke, sondern nur des einen zentralen, des all seine Zukunft ihm vordeutenden Erlebnisses. Mit seiner Entdeckung, dass im Jugendtraum die Entelechie des eignen Wesens im inneren Bilde sich anzeigt, fusst George — hier wie auch sonst oft — auf einem Gedanken Goethes: wir denken an die Verse der *Urworte*, die überschrieben sind: *Dämon*.

CHRONIK

DEUTSCHE BAROCKLYRIK UND "METAPHYSICAL POETRY" IN ENGLAND

Notizen zu einem Arbeitsprogramm

In den gleichen Jahrzehnten, in denen die deutsche Literatur von Tendenzen beherrscht wurde, die wir jetzt «Barock» zu nennen gewohnt sind, entwickelte die englische Literatur bestimmte Formen, für die man bereits im 18. Jahrhundert das Wort «metaphysical poetry» prägte. Beide Bezeichnungen mögen unzureichend sein, sie deuten zumindest an, dass in zwei der grossen europäischen Literaturen sich in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Entwicklungen vollzogen haben, die uns zwingen, hier eine bestimmte, von allen anderen Zeiten verschiedene Dichtungsform und vermutlich auch ein ganz spezifisches, allen anderen Zeiten unbekanntes oder fremdes Denken, das der Dichtung zugrunde liegt, anzunehmen. Diese Koinzidenz lockt zu Vergleichen, und schon bei flüchtiger Betrachtung bieten sich die Motive überreichlich an: das «conceit», entscheidendes Stilkennzeichen der «metaphysical poetry», ist aus Elementen aufgebaut, die auch der Sprache des deutschen Barock eignen. Worte, wie das früher gern gebrauchte «Schwulst» oder das geschmacksmässig weniger belastete «polare Spannung» stellen sich von selbst ein, und John Donne ist ein «Dichter des Todesproblems», wie es sein Zeitgenosse Gryphius war.

Brie, Keller-Fehr und Schirmer[1] — neben anderen — haben diese Zusammenhänge vorsichtig für eigene Fragestellungen benutzt, und Paul Meissner[2] hat versucht, die Verbindung zwischen deutschem und englischem «Barock» in einer einlässlichen Untersuchung zu klären. Aber gerade Meissners Arbeit ist weitgehend, besonders in England, als methodisch verfehlt und in ihren Ergebnissen zweifelhaft bezeichnet worden, und das mahnt zur Vorsicht. Meissner ging von der Konzeption eines allgemeinen europäischen Begriffs «Barock» aus; ein bestimmtes Denken wird für die

---

[1] Fr. Brie, *Englische Rokokoepik*, München 1927. — W. Keller und B. Fehr, *Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung*, 1928 (pp. 111 und 137). — W. F. Schirmer, *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur* (Germ. Rom. Monatsschrift XIX, 1931, p. 223.

[2] Paul Meissner, *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarock*, München, 1934.

gesamte abendländische Entwicklung in einer begrenzten Epoche als gültig angenommen, und dann werden die Spuren dieses Denkens in zwei nationalen Literaturen aufgesucht. Ohne auf die ernste Frage einzugehen, wie weit es überhaupt berechtigt ist, ein «europäisches Barock» als eine Art «Zeitgeist» in der Epoche der Gegenreformation anzunehmen, muss zumindest darauf hingewiesen werden, dass «Literaturbarock» ein terminus ist, der sich vorläufig vorzüglich bei der Untersuchung des deutschen Geisteslebens im 17. Jahrhundert bewährt hat, und dass es zum wenigsten verfrüht ist, ihn, wie Meissner es getan hat, auf die zeitgenössische englische Dichtung zu übertragen. Grundsätzlich scheint es mir, dass sich vergleichende Literaturgeschichte ja gerade vor der einen Frage methodisch bewähren solle: wie, wann und unter welchen Umständen allgemein abendländische und spezifisch nationalliterarische Züge und Tendenzen einander in der Geschichte ablösen. [1]

Um vorschnellen Verallgemeinerungen zu entgehen, scheint es besser, nicht von einem «Begriff» des Barock auszugehen, sondern von der Frage, wo denn Vergleichsmöglichkeiten zwischen englischer und deutscher Lyrik des XVII. Jahrhunderts zu liegen scheinen und wo solchen Vergleichen Schwierigkeiten entgegenstehen.

Um beim Negativen zu beginnen: (1) die religiöse Situation in beiden Ländern ist schwer vergleichbar. Die Gegensätze und Übergänge zwischen Anglikanern, Puritanern und Katholiken in England erlauben kaum einen Vergleich mit den deutschen Differenzen zwischen «lutherisch, päpstlich und calvinistisch». Donnes Konversion bedeutet in seinem Leben etwas ganz anderes als der Konfessionswechsel für Opitz. Vielleicht lässt sich Schefflers Rückkehr zur Kirche mit der Crashaws parallelisieren, im ganzen gilt es gewiss, dass «cuius regio eius religio» im zerrissenen Deutschland etwas völlig anderes bedeutete als der Gedanke der anglikanischen «Staatskirche» im geeinten England. Darüber hinaus spielte in England die «dritte Konfession», das irenische Denken in überkonfessionellen Bezügen, gewiss nicht die gleiche Rolle wie in Deutschland. «Mystik» im XVII. Jahrhundert ist eben kein einheitlicher Komplex [2]. — (2) Die Stelle des Schriftstellers in der

---

[1] Vgl. hierzu meine in Vorbereitung befindliche Studie *Comparative Literature — a new approach.*

[2] Vgl zu dieser Frage meine Einleitung zur Ausgabe der Geistlichen Schriften des Daniel von Czepko, Breslau 1930, und Daniel von Czepko, Breslau 1934. — Hier nur soviel, dass sich die Entwicklung von «Dichtung» und «Mystik» in der englischen Entwicklung viel mehr in gesonderten Strömen zu vollziehen scheint, als es in Deutschland der Fall war.

Gesellschaft ist national verschieden. Der Beginn des Jahrhunderts ist in Deutschland markiert durch das langsame Verschwinden des Berufs zur Literatur als «Standeskultur». Zwischen bodensässigem Adel und stadtsässigem Bürgertum fluktuiert dieser merkwürdige von Höfen oder höfischen Instituten unterhaltene Gelehrtenstand, der sich nach 1600 langsam nach oben in den kleinen Adel und nach unten in das städtische Bürgertum verliert.[1] Dieser Standesgedanke ist im zeitgenössischen England viel weniger ausgeprägt. Douglas Bush erwähnt im Kapitel «Jonson, Donne and their successors» seines schönen Buches[2] acht Dichter aus hohem und niederem Adel neben acht Dichtern des bürgerlichen Mittelstandes. Und das spezifische Kennzeichen der Flucht des politisch entrechteten lutherischen Adeligen in die religiöse Literatur während der Gegenreformation tritt in der englischen Entwicklung kaum auf. — (3) Noch wichtiger als diese beiden Unterschiede nationaler Entwicklungen scheint ein drittes Motiv. Die englischen Dichter des XVII. Jahrhunderts waren Erben einer grossen Tradition, Nachfolger eines goldenen Zeitalters, und ihr Kampf um neue Formen war, bewusst oder unbewusst, mitbedingt von dem Empfinden, allzu leicht in eine Epigonenrolle gedrängt werden zu können. Vor den deutschen Dichtern der Zeit lag keine Blüteperiode; sie empfanden sich zwar nicht als Ahnen, weil vor ihnen der Humanismus in allen seinen europäischen und nationalen Prägungen lag, aber sie waren gewiss nicht mit einer Erbschaft belastet, aus der es sich zu befreien galt. Auch diese nationale Differenz verlangt eine genaue Untersuchung.

Trotz dieser Schwierigkeiten religionshistorischer, soziologischer und psychologischer Art darf der Versuch eines Vergleichs nicht gescheut werden, und die folgenden Ansatzpunkte scheinen einem solchen Unternehmen günstig:

(1) Es gibt zweifellos eine, wenn auch nur sehr vag bestimmbare allgemein abendländische Geisteshaltung um das Jahr 1600. Der Vorgang der Säkularisierung hatte einen überall in Europa etwa gleichen Punkt erreicht, die Erbschaft mittelalterlicher, italieni-

---

In Evelyn Underhills Buch *Mysticism* werden von den Dichtern des XVII. Jahrhunderts nur drei genannt: Die beiden Vaughans und Traherne. Einlässliche Behandlung der Frage Mystik in der Dichtung mit den Methoden vergleichender Geistesgeschichte ist noch ein dringendes Desiderat.

[1] Vgl. die Hinweise auf die Arbeiten von Erich Trunz in Milch, Czepko a. a. O.

[2] Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, Oxford, 1945.

scher und spanischer Mystik war überall erkennbar, und damit ist eine bestimmte allgemein-abendländische Stelle in der Entwicklung vom Leben in der Una Sancta zum «modernen» Dasein bezeichnet: Die Philosophie als Herrin des Denkens hat die Vielheit der Standpunkte und damit die Unsicherheit der Positionen herbeigebracht, Lebensfreude und Todesangst in einem ganz spezifischen Zusammenklang machen englisches und deutsches Dichten der Epoche gleichermassen aus. — (2) Es darf zudem nicht übersehen werden, dass «Barock» und «metaphysical poetry» ursprünglich Stilbezeichnungen waren und dass auch im Gebiete des Stils trotz national verschiedenartiger Entwicklungen allgemein abendländische Vorbilder vorlagen, die beide «Schulen», die deutschen Barockpoeten wie die metaphysical poets, vor gleiche oder zumindest ähnliche Aufgaben stellten. — (3) In beiden Ländern schliesslich hat die Nachwelt beobachtet, dass die kontinuierliche literarische Entwicklung in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts unterbrochen ist. Etwa um 1600 ereigneten sich im literarischen England wie in Deutschland charakteristische Wandlungen, die zur Herrschaft bestimmter literarischer Formen über ein halbes Jahrhundert weg führten. Der Autor von 1700 fühlte sich seinem «vorbarocken» Vorfahr, dem klassizistischen Dichter der «pre-metaphysical era» viel näher verbunden als dem direkten Vorgänger aus der väterlichen Generation. Und gerade dieser Tatbestand erlaubt eine von Generalisationen freie vergleichende Arbeit.

Am Beginn des englischen XVII. Jahrhunderts stehen zwei grosse Gestalten, die der Meister Ben Jonson und John Donne, der eine der grosse Sammler späthumanistischen Denk- und Formgutes, der andere der Schöpfer der «metaphysical»-Tradition in ihren zwei Entwicklungen, der profanen und der geistlichen. Donne herrschte im XVII. Jahrhundert; das beginnende XVIII. Jahrhundert vergass ihn und knüpfte erneut an Ben Jonson an. Douglas Bush drückt das in dem Satz aus: «Metaphysical poetry, if we ignore its rich results may be said to have duly held back for a time the wave of European neoclassicism that had reached its first crest in Jonson.»[1] Richard Alewyn[2] hat den gleichen Tatbestand ausgedrückt, als er auf Opitz als Vertreter eines «vorbarocken Klassizismus» hingewiesen hat: Opitz hat in der deutschen Entwicklung genau die gleiche Stelle, die Jonson in der englischen Literatur hat; soweit er «barock» ist, beeinflusste er

---

[1] a. a. O. p. 169.

[2] Richard Alewyn, *Vorbarocker Klassizismus und antike Tragödie*, Heidelberg, 1926.

seine Zeit, soweit er der letzte spät-humanistische Theoretiker ist, wurde er dem XVIII. Jahrhundert wichtig. Eine Studie über Opitz und Jonson würde eine vergleichende Betrachtung der Epoche ein gutes Stück vorwärtstreiben.

Und hier ist der Ort, um auf einen der Hauptunterschiede in den beiden Entwicklungen hinzuweisen: «Metaphysical poetry» ist zwar nicht identisch mit John Donne und sklavischen Nachahmern seiner Form, aber dennoch: der Meister steht am Beginn der neuen Ära. Das deutsche Literaturbarock aber hat keine Führergestalt von Donnes Grösse. Der Mann, in dessen Werk sich die barocke Lyrik zu ihrer wirklichen Höhe erhebt, Andreas Gryphius, steht am Ende, nicht am Anfang der Bewegung; er ist das Resultat eher als die treibende Kraft der Strömung. Und die Tatsache, dass Donne am Beginn, Gryphius aber am Ende einer Entwicklung steht, besagt viel für die Verschiedenheit der beiden literarischen Ströme. [1]

Am Beginn des Jahrhunderts stehen in England Jonson und Donne, in Deutschland Opitz und Böhme. Und fast fühlt man sich versucht zu sagen: metaphysical poetry und Barockdichtung sind genau so weit vergleichbar wie John Donne und Jacob Böhme vergleichbar sind. Zunächst scheint es freilich, als ob kein Weg hierfür offen sei: auf der einen Seite der mitten in der Tradition seiner Zeit stehende Dichter und Geistliche, eine Figur seiner literarischen Gegenwart, in Bildung, Lebensgang und Wirkungsmöglichkeit ein Glied seiner Gesellschaft, auf der anderen Seite der Schuhmacher aus Görlitz, ausgeschlossen vom literarischen Leben seiner Zeit, abseits von allem, was auf dem Markte der Eitelkeiten Geltung besass, ohne jeden Bezug zur «nobilitas literaria» und ohne Interesse an humanistischer Poetik, ja überhaupt wohl ohne jedes Interesse an Dichtung und Kunst.

Und dennoch: Böhmes Einfluss auf die geistliche Barocklyrik ist vergleichbar dem Einfluss Donnes auf die «sacred metaphysical poetry». Es sind letztlich die gleichen geistigen Ahnen, die Donnes und Böhmes Denken formten: Jahrhunderte orientalischer und mittelalterlicher Mystik, spanisches und italienisches Denkgut, die heilige Therese und Cosimo Medici, Paracelsus und nach-katholisches Sektierertum, deren Gesamtheit jenes seltsame synkretisti-

---

[1] Von hier aus lässt sich auch das viel missbrauchte Wort «Schule» bei vergleichender Betrachtung neu und ernster verstanden wieder einführen. «Schule» setzt einen «Lehrer» voraus — und der Versuch des 19. Jahrhunderts, Opitz als praeceptor zweier «schlesischer Schulen» darzustellen, ist aus nur zu durchsichtigen Gründen rechtens gescheitert.

sche System des «Christosophen» ergab, der gleichzeitig glaubenssicher und geängstigt, nicht mehr Bürger mittelalterlicher Welten und noch nicht aufklärerisch, die Zeiten beeinflusste.

Nun ist es freilich ein anderes, wenn Dichter Formen und Themen eines grossen Neuschöpfers umgestalten, erweitern und in lebendiger Arbeit erneuen, als wenn Dichter das religiöse Werk eines Mystikers zum Inhalt ihrer Dichtung zu machen versuchen. Für die deutschen Barockdichter religiöser Prägung erhob sich in jedem Augenblick ihres Schaffens die Frage des Zusammenhanges von Dichtung und Mystik («Wahrheit», die mehr gilt als «Regel», wie Czepko es einmal formuliert), die für den metaphysical poet nicht notwendig existiert. Und das bringt es mit sich, dass das Kunstwerk der Schule Donnes ästhetisch um vieles vollendeter und perfekter ist als die Schöpfung der Barockpoeten. Andererseits will es scheinen, als ob die Problematik des Eindringens der Mystik in die Dichtung ein philosophisch viel tiefer gehendes Motiv darstellt als die Beziehung des metaphysical poet zur «Schule von Cambridge». [1]

Wenn man diese Differenzen in den nationalen Entwicklungen nicht ausser Acht lässt, kann man — mit äusserster Vorsicht — zu Vergleichen vorschreiten. Und wieder hilft ein Hinweis auf Dr. Bushs Werk. Er spricht von Ben Jonsons Klassizismus und von seinen Schülern, unter denen sich nur ein echter Erbe des Renaissance-Humanismus befinde: der junge Milton. «The rest with varying responsiveness to the metaphysical fashion cultivated patches of the Jonsonian garden.» [2] Unter die Dichter, die gleichzeitig «metaphysical poets» und zugleich die Nutzniesser von Jonsons Klassizismus seien, zählt Bush: Herrick, Carew, Suckling, Lovelace und Godolphin. Weiterhin erklärt er: «One sometimes thinks of grouping the lyrical poets, and some others, as disciples of Donne who felt the influence of Jonson and disciples of Donne who did not.» Innerhalb dieser Gruppierung nennt Bush auf der Seite der «Weltlichen»: Lord Herbert, Henri King, Cleveland, Cowley und Marvell, unter den geistlichen Dichtern: George Herbert, Crashaw, Vaughan, Traherne und Benlowes.

Diese Dreigliederung unterscheidet also: klassizistische Schüler Jonsons, die nicht ganz ohne den Einfluss Donnes gearbeitet haben und zwei Gruppen von «metaphysical poets», in deren Werk Jonsons Einfluss spürbar sein mag oder nicht.

---

[1] Vgl. Ernst Cassirer, *Die platonische Renaissance und die Schule von Cambridge*, Leipzig 1932.

[2] a. a. O. p. 111.

Diese Gruppierung lässt sich, wenn man darauf verzichtet, die Parallelen allzu sehr zu pressen, auch auf die deutsche Barockdichtung anwenden: Es gibt in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts «Opitzianer», die vom Geiste Böhmes einen Hauch gespürt haben, und mystisch orientierte Böhme-Schüler, die in ihrer dichterischen Arbeit vom Klassizismus der vorbarocken Formen beeinflusst sind oder auch nicht. Aber wiederum muss ein wichtiger Unterschied der nationalen Entwicklungen angemerkt werden: das Eindringen euphuistischer Formen in die Dichtung vollzieht sich in England früher als in Deutschland, anders formuliert: Jonsons Klassizismus ist «rein»; in Opitz' Werk aber geht späthumanistisches Denken eine seltsame Ehe mit der Schäferdichtung ein. «Argenis» liegt in der englischen Entwicklung zeitlich eine Generation vor Jonson; Opitz aber ist der Übersetzer des Argenis ins Deutsche. Was sich in der englischen Literatur als ein Nacheinander von Entwicklungen vollzieht, erscheint in der deutschen Literatur gleichzeitig. Darüber hinaus: Opitz' Reformen haben eine spezifisch nationale Note, sie waren damit befasst, deutsch als Literatursprache zur Geltung zu bringen, eine Aufgabe, die Jonson, dem Erben der Elisabethanischen Blütezeit, gewiss nicht gestellt war. Opitz' Nachfolge trägt demgemäss gewisse Züge, die der Nachfolge Jonsons mangeln: die englische Entwicklung verläuft stetiger, in der deutschen ist der mehr sprunghafte Versuch bemerkbar, europäisch bereits anerkannte Stufen schnell und auf einmal nachzuholen.

Die erste der drei Gruppen, die wir aus Bush's Darstellung für unsere Zwecke übernehmen, besteht demnach aus Opitz' Jüngern — soweit Opitz und Jonson vergleichbar sind — Männern also wie Buchner, Major, Köler, Apelles von Löwenstern, sofern es sich um klassizistisch-späthumanistische Schriftsteller handelt, und Männer vom Schlage Lohensteins und Hofmannswaldaus, wenn man die oben charakterisierte deutsche Gleichzeitigkeit von euphuistischen und klassizistischen Zügen in Betracht zieht. Zu diesen Opitzianern im engeren Sinne träten dann wieder, ganz analog zu Bush's Gliederung, jene Schüler aus Opitz' Geist, die von dem Geiste Böhmes einen Hauch verspürt haben. Und gewiss steht in der deutschen Literatur genau an der Stelle, die im englischen durch Herrick bezeichnet ist, ein Dichter wie etwa Abschatz.

Das ist also die eine Seite. Auf der anderen stünden entsprechend zunächst die Anhänger Jacob Böhmes, die von Opitz und den Ergebnissen seiner Arbeit völlig unberührt geblieben sind. Das sind in der deutschen Literatur zweifellos jene Männer, die ausserhalb der nobilitas literaria ein mystisch-christosophisches

Erbe weitertragen. Denn Jacob Böhme ist ja in zwei völlig verschiedenen Strömen tradiert worden: innerhalb und ausserhalb der anerkannten gelehrten Literatur — von dichtenden Edelleuten und bürgerlichen Poeten und gleichzeitig von ausserhalb der Gesellschaft stehenden Sektierern und Schwärmern. Prototyp dieser zweiten Gruppe der von Opitz und der nobilitas literaria unberührten Böhmisten ist etwa Quirinus Kuhlmann, der den «metaphysical poets» um der von ihm gewählten Stilformen willen vergleichbar scheint, obwohl er als Revolutionär und Prophet einer völlig anderen Welt angehört als die Schüler John Donnes. Und Kuhlmann ist in der Dichtung der Zeit kein Einzelfall.

Die dritte und wichtigste Gruppe aber wird von den Jüngern Böhmes gebildet, die Opitz' Einfluss erfahren haben. Denn das ist ja wohl das entscheidende Kennzeichen der deutschen barocken Lyrik, dass sie Böhmes Denken mit den von der nobilitas literaria überlieferten Formen dichterisch in Einklang zu bringen sucht. Hierher gehört vor allem der Versuch des protestantischen schlesischen Adels, Böhme dadurch «literaturfähig» zu machen, dass man sein Schaffen in dichterische Formen umgoss: Abraham von Franckenberg, Theodor von Tschessch, David von Schweinitz und andere haben Schritt für Schritt diesen Weg vollzogen. Und nicht zum Geringsten hat sich aus dieser Entwicklung die grosse Form der schönsten Lyrik des Jahrhunderts entwickelt, das Werk der Spee, Fleming, Logau, Czepko, Scheffler und Gryphius.[1] Obwohl es wohl kaum möglich ist, bei den Deutschen einen «sacred» von einem «secular» Flügel zu scheiden, sind hier die Vergleichspunkte mit den «disciples of Donne who felt the influence of Jonson» zweifellos zu erarbeiten.

Biographisch zunächst sind Parallelen unstreitig aufweisbar. Die Lebensgeschichte von Dichtern wie Marvell, Carew oder Cowley liest sich in vielem wie die von Fleming, Czepko oder Gryphius. Ein Vergleich zwischen Crashaw und Scheffler könnte bedeutsam sein, weil er Licht auf das Problem wirft, wie ähnlich oder verschieden sich in beiden Ländern der Weg aus der Mystik in die katholische Kirche vollzieht. Vaughan und Traherne sind die beiden Engländer, die — darin am ehesten Czepko vergleichbar — ein reges Bewusstsein für das Problem des Zusammenhanges von Mystik und Dichtung und für die Schwierigkeit, diese beiden einander widerstrebenden Verhaltensweisen zu vereinen, besitzen.[2] Ein Vergleich Herberts mit Fleming und Gryphius würde dazu

---

[1] Vgl. Milch, *Czepko*, a. a. O.

[2] Vgl. Henri Brémond, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset.

führen, den Platz, den Resignation und Verzicht im Denken der beiden Bewegungen einnehmen, zu bestimmen; wiederum Vaughan sollte herangezogen werden, wo es um die Frage des Verhältnisses von sektiererischer Frömmigkeit und Haltung zur sichtbaren Kirche geht; Logaus, Czepkos, Spees und Schefflers Werk müssten verwandt werden, wenn die Rolle der Emblematik in der englischen Lyrik erörtert wird [1]; Czepko und Trasherne sollten zum Gegenstand einer Sonderuntersuchung zur Problematik des Synkretismus gemacht werden — es sei nebenbei darauf aufmerksam gemacht, wie ähnlich die Geschichte ihrer Wiederentdeckung im XX. Jahrhundert verläuft, — und schliesslich würde eine Untersuchung des Todesproblems bei Donne und Gryphius eine ganz zentrale Parallele aufdecken.

Diese Liste von korrespondierenden Zügen und Motiven könnte erheblich erweitert werden, wenngleich zugleich beachtet werden muss, dass auf einigen wichtigen Gebieten, besonders in der Entwicklung des Kirchenliedes, entscheidende Differenzen vorwalten. Wichtiger aber scheint es, in diesem andeutenden ersten Arbeitsprogramm am Ende auf einige allgemeinere Vergleichsmöglichkeiten hinzuweisen, die Erfolge versprechen, wobei unter «Erfolg» verstanden wird, die Stellen zu bestimmen, an denen literarische Formen und Denkweisen als europäisches Gesamterbe, und wo sie als nationale Sonderentwicklung angesehen werden müssen. Als mögliche Fragestellungen seien hier nur bezeichnet: die Entwicklung des Epigramms und anderer Einzelgattungen seit 1600 in beiden Ländern, der Tatbestand, dass spekulative Ideen nicht mehr in bukolischen Formen, sondern in Gedankendichtungen erscheinen, und die neue Bedeutung des Wahrheits- und Erlebnismotivs. Und wo immer man ansetzt, man wird dazu kommen, festzustellen, dass sich im Verlauf einer gemeineuropäischen Entwicklung zwei nationale Formen, eben «metaphysical poetry» und «deutsche Barocklyrik», in bedeutsamer Weise parallel entwickelt haben.

Werner Milch.

---

[1] Vgl. Mario Praz, *Marinismo in Inghilterra,* Firenze 1925. – E. Seeberg, *Zur Frage der Mystik,* Leipzig 1921.

WOLFGANG KAYSER: KLEINE DEUTSCHE VERSSCHULE

Ähnlich wie die deutsche Grammatik leidet auch die deutsche Metrik unter der Autorität des Latein. Das Unheil ist bekannt, dass die Voss und Schlegel mit ihren langen und kurzen Silben und ihren Spondeen in Goethes Versen angerichtet haben. Nun sollte man zwar meinen, Andreas Heuslers vor etwa zwanzig Jahren erschienene *Deutsche Versgeschichte* habe mit den gröbsten Vorurteilen und Irrtümern aufgeräumt. Allein, wenn selbst ein Meister wie R. A. Schroeder in seiner Ilias-Übersetzung noch immer einen ebenso unnötigen wie anstrengenden Kampf gegen Windmühlen führt, muss festgestellt werden, dass sich Heuslers Erkenntnisse nicht durchgesetzt haben. Um so freudiger wird man die in der Sammlung Dalp bei A. Francke A.-G. in Bern erschienene *Kleine Deutsche Versschule* begrüssen. Das ist ein liebenswürdiges, gediegenes und gehaltvolles Büchlein, das in die Bibliothek jedes Germanisten, aber auch jedes ungelehrten Freundes der deutschen Dichtung gehört. Niemand wird hier von jenem öden Schematismus zurückgeschreckt, der sonst in der Metrik üblich ist. Kayser verzichtet auch auf die eigenwillige Zeichensprache, die Heusler seinerzeit für unentbehrlich hielt, um allen Missdeutungen der traditionellen Striche und Haken vorzubeugen. Und dennoch geht nichts Wesentliches verloren. Mit bemerkenswertem didaktischem Geschick und überaus sorgfältigen Formulierungen wird dargelegt, was ein Vers, eine Strophe, was Metrum und was Rhythmus sei, und werden die wichtigsten Masse, die Jamben, die Trochäen, die Hexameter und Alexandriner erörtert. Als treuer Verwalter der Forschung erweist sich der Verfasser in den historischen Erläuterungen, die alles Wissenswerte mit vorbildlicher Prägnanz überliefern. Als selbständiger Kritiker tritt er auf in den ästhetischen Würdigungen. Sie sind es, die der anspruchslosen Darstellung einen Wert verleihen, der weit über den einer blossen Kompilation ad usum delphini hinausgeht. Man lese nur etwa die Unterscheidung zwischen Trochäen und Jamben nach:

«Man darf vielleicht sagen, dass der Jambus besser trägt, dass der Bewegungsverlauf ausgeglichener ist, dass er im Ganzen schmiegsamer gleitet als der Trochäus. Der beginnt schwerer, er ist offensichtlich für eine fallende Bewegung geeignet. Bei langsamem Sprechen wirkt er ernster als der Jambus; bei schnellem Tempo bekommt er etwas Laufendes, Vor-Läufiges. Er ist dann fahler als der Jambus und nicht so modulationsfähig. Es scheint, als ob der Beginn mit einer Betonung eine durchweg stärkere Ar-

tikulation im Trochäus nach sich ziehe. Man spürt es an den Sprechwerkzeugen, wenn man eine Zeile umformt:

Der Griechen Stämme froh vereint

und:

Griechen Stämme froh vereint.

Nicht nur die Anfangsbetonung kommt kräftiger heraus, der Klang der Zeile überhaupt ist etwas härter, stakkatohafter, spröder geworden. Noch überzeugender wirkt vielleicht eine Umformung, die Conrad Ferdinand Meyer vorgenommen hat. In den *Gedichten* von 1882 finden sich mit dem Titel *Wund* die folgenden Verse:

Zu Walde flücht ich, ein gehetztes Wild,
Indes der Abendhimmel purpurn quillt,
Ich lieg und keuche. Zu mir rinnt herein
Ein stilles Bluten über Moos und Stein.

In der zweiten Auflage von 1883 hat dasselbe Gedicht, nun mit dem Titel *Abendrot im Walde,* folgende Fassung angenommen:

In den Wald bin ich geflüchtet,
Ein zu Tod gehetztes Wild,
Da die letzte Glut der Sonne
Längs der glatten Stämme quillt.

Keuchend lieg ich. Mir zu Seiten
Blutet, siehe, Moos und Stein —
Strömt das Blut aus meinen Wunden?
Oder ist's der Abendschein?

Die Änderungen gehen sehr tief; aber alle sind erst durch das andere Metrum möglich geworden. Der Trochäus (in Verbindung mit der Zeilenverkürzung) gibt der zweiten Fassung ihren bedrängenderen, gequälteren Charakter. Vor allem aber an der zweiten Strophe der ersten Fassung, die ja den Worten nach fast erhalten blieb, spürt man, wie unendlich eindringlicher das Keuchen und Bluten nun in der zweiten Fassung geworden sind. Der Jambus, so können wir zusammenfassend sagen, ist weicher, gleitender und verhaltener als der Trochäus.»

In diesen Worten bekundet sich ein Glaube an den objektiven Sinn der Metra, wie er sich im deutschen Sprachgebiet selten so unpedantisch und doch entschieden hervorwagt. Noch deutlicher ist Kaysers Kritik an einem von Rilkes *Sonetten an Orpheus,* wo

er, sicher ganz zu Recht, Missbrauch mit berühmten Formen feststellt. Die Sorge um die Wahrung fester Gesetze meldet sich immer wieder leise, doch unüberhörbar an. Wenig hat es zu sagen, wenn wir Kayser nicht überall zustimmen können. So möchte man etwa bedauern, dass er Heuslers Kritik an Hölderlins Oden ohne Vorbehalt unterschreibt, dass er die Verschleierung des Metrums nicht als richtige sprachliche Fassung der innigen oder trunkenen Seele des Dichters erkennen will. Solche Fälle, bei denen die Norm etwas eigensinnig behauptet wird, sind selten. Meist wird den einzelnen Massen ein gewisser Spielraum zugebilligt — sicher die einsichtsvollste Art, zwischen dem Gesetz und der Fülle der historischen Möglichkeiten zu vermitteln.

Ob es die Dichter glauben werden, dass die *Kleine Deutsche Versschule,* wie das Vorwort ausdrücklich erklärt, auch für sie geschrieben sei? Es wäre zu wünschen, so wie es immer wünschenswert ist, wenn sich der Dichter nicht nur als Genius vom Banausen, sondern ebenso als Meister vom Dilettanten unterscheiden will.

Emil Staiger.

MARIO DE MICHELI: REALISMO E POESIA

(in »il '45«, febbraio 1946)

La *rivista mensile d'arte e di poesia, il 45,* pubblicata a Milano in sontuosi quaderni e in edizione trilingue, pare aver avuto la sorte capitata a molte consorelle: si è estinta dopo il terzo numero. A maggior ragione occorre rilevare l'importanza di questo bell'articolo a carattere programmatico che il De Micheli ha scritto per il primo numero. L'articolo si inizia con una constatazione: «Dietro di noi c'è un tempo che ha cercato la sua salvezza nel giuoco delle inquietudini e nel gusto di strani veleni . . . Ogni sforzo fu teso a ‚complicare' il destino dell'uomo.» Di fronte a questa posizione che si esaurisce nel «cercare» e il cui motto è «je renouvelle en moi mes énigmes», il De Micheli afferma la necessità di «trovare», e ciò che egli «trova» è una nuova visione dell'uomo e del mondo quale è quella instaurata dal marxismo. Questo «realismo» marxista cui deve ispirarsi d'ora in poi l'opera d'arte non viene esposto sistematicamente, ma risulta dal suo contrapporsi dialettico ad ogni altra esperienza artistica qui elencata secondo uno schema un po' semplicistico. Si parla dapprima dell' Esistenzialismo, considerato come una tarda reviviscenza del Romanticismo, con cui condivide il carattere di reazione confusa e individualistica alla società borghese: reazione che ha un indubbio valore, ma che rimane in una posizione negativa che implica in sé la coscienza della propria impotenza. Per questo i suoi simboli sono simboli del fallimento, dallo spleen baudelairiano all'angoscia e al naufragio. Tutto ciò conferma che non si può «risolvere il problema dell'uomo nei limiti angusti dell'individuo»: «ogni uomo deve rientrare nella comunità», e quindi anche il poeta, che cesserà di essere il vate sdegnosamente isolato in una società che lo disprezza. «Il poeta è un uomo in mezzo agli uomini» e «al monologo, o tutt'al più al dialogo, sostituisce la coralità». La nuova coscienza della comunità costituisce il contenuto della nuova arte; il problema del contenutismo perde quindi il suo significato, perché il contenuto di cui qui si parla non è più quello specifico dell'opera d'arte, astrattamente considerata al di fuori delle altre manifestazioni della vita: ogni aspetto della realtà, in quanto trasfigurata dalla presenza della comunità umana, è suscettibile di essere configurato nell'espressione artistica.

L'ignorare l'intervento attivo dell'uomo nella realtà è l'errore primo cui soggiace il Surrealismo, errore derivato, secondo il De Micheli, da una falsa interpretazione dei postulati del materialismo

storico nel senso di un determinismo unilaterale guidato dalla materia. Breton ne ha tratto la conseguenza che l'artista deve riprodurre meccanicamente ciò che la realtà — nelle sue forme meno esposte all'influsso della volontà umana, e quindi come istinti e impulsi irrazionali, sensibilità elementare, sogno gli detta. Così il Surrealismo finisce per farsi succube del lato più incœrcibile e disumano dell'esistenza, cui presta un'obbedienza passiva, e raggiunge in questo l'Esistenzialismo, di cui rappresenta l'«equivalente poetico».

Purtuttavia il Surrealismo ha il merito di aver reagito alla «poesia pura», che si svuotava in una diafana sfera cristallina di ogni contenuto vitale, riprendendo contatto con la realtà rugosa. «Fenomeno di involuzione puramente letteraria» e quasi un ritorno alla «poesia pura», con in più un'aureola misticheggiante e una malcelata torbidità, è invece l'Ermetismo, tentativo, scusabile in tempi di servitù politica, di sottrarsi ai compiti che urgono col distillare nelle parole un'essenza misteriosa, cifrata, incomunicabile al pari del mondo che circonda il poeta.

Non meno acerba, e ancor più spicciativa, è la critica all'Espressionismo e al Naturalismo, considerati come mutilazioni dell'integrità del rapporto dialettico soggetto-oggetto, il primo conferendo alla «tortura intimistica della natura umana» una libertà anarchica; il secondo cercando di eliminare ogni intervento dell'io nella riproduzione spassionata della natura. Nel linguaggio del De Micheli, l'Espressionismo è pura «psicologia», il Naturalismo è pura «fisica»: «solo uomo» di fronte a «solo natura». Mentre vera è solo la sintesi, il rapporto che queste due tendenze vogliono mutilare di uno dei suoi termini. Qui si rivela il difetto di un procedimento che se la prende con gli «ismi», uno dopo l'altro, come se fossero realtà di carne ed ossa, e non etichette appiccicate a designare atteggiamenti comuni a un determinato ambiente culturale. Ora l'unica realtà di carne ed ossa è l'opera del poeta, e in essa, da qualsiasi tendenza provenga e purché il poeta sia poeta vero, la sintesi soggetto-oggetto è sempre realizzata: la «psicologia» si cerca un mondo solido in cui fissarsi e la «fisica» anela a una voce umana che le dia un volto umano. Che gli atteggiamenti nominati dal De Micheli spostino pure il centro di gravità da una parte o dall'altra, l'equilibrio si ristabilirà automaticamente.

«Frutto del realismo dialettico» è la sostituzione dell'«emblema», che è universale concreto, «immagine particolare che riassume in sé la vita della realtà», al simbolo astratto, che raggiunge l'universalità a spese della concretezza, «è qualche cosa di esangue, di prosciugato e privo di emozione». Perché ciò sia possibile è neces-

sario che l'uomo venga restituito alla sua «integrità», alla pienezza cioè delle sue facoltà, al di là del contrasto tra istinto e coscienza. Ed è pure necessario uscire dall'inquietudine e dalla ricerca per scegliere, per «trovare» senza esitazioni e senza paure, affrontando il rischio che la scelta comporta. Il De Micheli trova tutto ciò realizzato in «Guernica» di Picasso: qui dominano la chiarezza, la responsabilità, la decisione. E si conclude: «L'arte per noi deve ‚servire' all'uomo, servire proprio come ad un meccanico serve una morsa o un tornio, servire alla nostra pace e alla nostra lotta.»

Ci pare in generale che il difetto di questo articolo sia quello di mescolare promiscuamente categorie estetiche e psicologico-sociologiche, senza indicare nettamente i rapporti che intercorrono tra queste e quelle. E' chiaro che la questione se il poeta possa cessare d'essere l'individuo tormentato dalle inquietudini e dagli strani veleni per rappresentare l'uomo nella sua integrità non va risolta, proprio dal punto di vista marxista che il De Micheli rappresenta, nell'ambito di una mera polemica contro gli «ismi» — provvisti di maiuscola e disinvoltamente infilati e atterrati come in una corrida —, perché questo implica un mutamento non già di propositi artistici, ma di visione del mondo all'interno di un uomo e di una società. Così si applicano al campo dell'arte dei conflitti, come quello tra soggetto e oggetto, che hanno la loro validità su di un piano esistenziale, ma non su quello artistico, dove sono sempre, per quanto faticosamente, risolti. La funzione del poeta muta in quanto la realtà muta, e il suo compito consiste nel saper interpretare i valori di questa nuova realtà, ripudiando la vecchia nella sua essenza, più che nelle sue manifestazioni artistiche, che vanno esaminate meno frettolosamente. Ma il notevole pregio dell'articolo, che lo riscatta da queste ed altre critiche, è nell'esporre con passione e franchezza il divario tra la vecchia e la nuova concezione del mondo come esso si riflette nella posizione del poeta di fronte alla realtà. Poco importa la lotta degli «ismi». «L'uomo parla, l'uomo grida. Ecco la chiarezza.» Anche la prosa del De Micheli tronca le esitazioni, parla, grida, si spiega con una brutalità non rifuggente da sommarie semplificazioni e coartazioni, ma pur sempre benefica di fronte alla tendenza a scantonare e a stemperare che caratterizza lo stile di tanta letteratura critica italiana. E allora perché sopravvivono certe espressioni tanto prive di «chiarezza» come «gaudiosa e sublunare marea del sangue» o «grumo psicologico»? E' vero che si parla dell' Ermetismo, ma non sa il De Micheli (e lo sa, perché vi accenna in qualche parte) che chi combatte con le armi del nemico pregiudica la propria vittoria?

Cesare Cases.